المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومي للترجمة

** معرفتي **
www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

روبرت مكي

القصة

[المادة، البنية، الأسلوب
مبادئ الكتابة للسينما]

1014

ترجمة: حسين عيد

مراجعة: طلعت الشايب

القصة

(المادة ، البنية ، الأسلوب ، مبادئ الكتابة للسينما)

المشروع القومى للترجمة

إشراف : د. جابر عصفور

- العدد : ١٠١٤
- القصة
- روبرت مكى
- حسين عيد
- طلعت الشايب
- الطبعة الأولى ٢٠٠٦

هذه ترجمة كتاب

Story :

substance, structure, Style, and the principles of screenwriting

by : Robert Mckee

Copyright © 1997,1998 by Robert Mckee

"Published by arrangement with Regan Books,

an imprint of Harper Collins Publishers Inc."

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 **Fax :** 7358084.

المشروع القومى للترجمة

القصة

(المادة ، البنية ، الأسلوب ، مبادئ الكتابة للسينما)

تأليف : روبرت مكى
ترجمة : حسين عيد
مراجعة : طلعت الشايب

المجلس الأعلى للثقافة
٢٠٠٦

مجلة الابتسامة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة المصرية العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

مكى ، روبرت
القصة : المادة ، البنية ، الأسلوب ، مبادىء الكتابة للسينما /
تأليف روبرت مكى / ترجمة حسين عيد ، مراجعة طلعت الشايب
- ط ١ - القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٦
٤٨٨ ص ، ١٧ × ٢٤ سم
١ - القصة ٢ - الحبكة الروائية
(أ) العنوان .
ديوى ٨٠٨٫٠٢٤

رقم الإيداع ١٦٠٤٥ /٢٠٠٦
الترقيم الدولى I.S.B.N. 977-305-988-X
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

ملاحظات على النص 9

الجزء الأول: الكاتب وفن القصة

مقدمة 13
(١) مشكلة القصة 23

الجزء الثاني: عناصر القصة

(٢) مكونات البنية 47
(٣) البنية والمحيط 87
(٤) البنية والنوع 101
(٥) البنية والشخصية 125
(٦) البنية والمعنى 137

الجزء الثالث: مبادئ تصميم القصة

(٧) مادة القصة 163
(٨) الحدث المحفز 215
(٩) تصميم فصل 247
(١٠) تصميم مشهد 277
(١١) تحليل مشهد 299
(١٢) التأليف 341
(١٣) الأزمة، والذروة، والحل 357

الجزء الرابع: عمل الكاتب

(١٤) مبدأ الخصومة 373

(١٥) العـرض 389
(١٦) مشـكلات وحلول 403
(١٧) الشخصية 435
(١٨) الـنـص 449
(١٩) أسلوب الكاتب 473
ختام - إظلام تدريجي 483

إهداء

أهدى هذا الكتاب إلى الذكرى السعيدة لوالدىَّ ، اللذين علمانى حبَّ القصة ، كلٌّ بطريقةٍ مختلفةٍ جداً .

قدَّم لى والدى خرافات إيسوب ، عندما كنت أتعلم القراءة فى البداية ، ولم أكن أتصرف دائما على نحو ملائم ، على أمل أن تحسِّن تلك الحكايات التحذيرية القديمة من سلوكى . وفى كل مساء ، بعد أن أتخذ طريقى عبر خرافة مثل " الثعلب والعنب " ، كان يومئ لى ، ويسأل "ماذا تعنى هذه القصة لك ، يا روبرت ؟" وحيث كنت أبدأ فى تلك النصوص ، بصورها الجميلة ، محاولا أن أجد تفسيرا لها ، توصلت ببطء إلى أن تلك القصص كانت تعنى أكثر من كونها مجرد كلمات وصور جميلة .

وبعد ذلك ، قبل دخول الجامعة توصلت إلى أن أفضل حياة ممكنة تتضمن كثيرا من جولات الجولف بقدر الإمكان ، ولذلك ، فكرت أن أصبح طبيب أسنان . "طبيب أسنان ؟!" ضحكت أمى . " لا يمكن أن تكون جادا . ماذا سيحدث عندما ينتهون من علاج كل مشاكل الأسنان ؟ أين سيكون أطباء الأسنان عندئذ ؟ لا ، يا بوبى ، فالناس تحتاج دائما إلى التسلية . إننى أبحث عن مستقبلك، ستدخل مجال الاستعراض " .

ملاحظات على النص

مئات الأمثلة فى القصة مستمدة من كتابة وصناعة الفيلم على مدى قرن فى أنحاء العالم. كما أعرض فى هذا الكتاب ، كلما كان ممكنا ، أكثر من عنوان من تلك التى أعرفها حداثة ، وذلك لأنه من المستحيل أن أختار أفلاما شاهدها ويتذكرها الجميع بالتفصيل ، ولذلك فقد اتجهت إلى الأفلام المتاحة على الفيديو ، ولذلك فإن كل فيلم تمَّ اختياره يرجع أولا وبشكل رئيسى ، إلى وضوحه فى تصوير النقطة التى أردت التعبير عنها فى هذا النص ، ولكى أتناول مشكلة الضمير ، فقد تفاديت التركيبات ، التى لا تجذب عين القارئ ، مثل تعاقب "هى" و "لها" مع "هو" ، وتكرار "هو" و"هى" و"ها" و"هـ" ، غير الملائمة و"هى /هو" و"ها/هـ" ، و"هم"و"هم" غير النحوية كمفردات محايدة ، واستخدمت بدلا من ذلك ، "هو" "ـه" ، كى أعنى الكاتب.

الجزء الأول

الكاتب وفن القصة

«القصص أدوات من أجل الحياة»

كينيث بروك

مقدمة :

يعبِّر كتاب القصة عن مبادئ ، لا عن قواعد .

تقول القاعدة " أن تعمل بهذه الطريقة"، ويقول المبدأ " هذا يصلح.. وكان صالحا على مرِّ الزمن ". الاختلاف هنا حاسم ، لأن عملك لا يحتاج إلى أن يكون نموذجيا كى يصبح "متقن الصنع" ، بل يجب أن يكون بالأحرى متقن الصنع فى ظل المبادئ التى تشكل الفن الخاص بنا ، فالكتاب القلقون ، وغير المجرِّبين هم الذين يتقيدون بالقواعد ، أما الكتاب الثوريون ، الذين لم يتعلموا فى المدارس ، فهم الذين يكسرون القواعد ، لأن الفنانين هم الذين يبرعون فى الشكل .

يعبِّر كتاب القصة عن أشكال عالمية خالدة، لا عن معادلات .

كل المفاهيم الخاصة بالنماذج الناجحة تجاريا هراء ؛ إذ على الرغم من الاتجاهات ، والملاحظات ، والنتائج ، التى نخرج بها من إجراء مسح لجميع أفلام هوليود ، فإننا نجد اختلافا مدهشا فى تصميمات القصة ، دون أن يكون هناك نمط واحد . لذا فإن فيلم DIE HARD ليس فيلما نموذجيا لأفلام هوليود ، أكثر من أفلام : "PARENTHOOD"، "POSTCARD FROM THE EDGE "، "THE LION KING"، "THIS IS SPINAL TAP "، "REVERSAL OF FORTUNE " ، DANGEROUS LIAISONS "، "GROUNDHOG DAY "، و " LEAVING LAS VEGAS" ، أو آلاف من أفلام ممتازة أخرى متعددة أنواعها الأساسية والثانوية ، بدءا من الهزلى حتى الكوميدى .

ويشجع هذا الكتاب على إبداع أعمال تمتع مشاهدين من القارات الست ، وتستمر حية لعقود ، لأنه ليس هناك من يحتاج كتابا آخر من أجل إحياء تراث هوليود ،

لكننا نحتاج إلى إعادة اكتشاف معتقدات الفن الخاص بنا ، والمبادئ المرشدة التى تحرّر الموهبة . لم يعد مهما أين صنع الفيلم – سواء أكان فى هوليود ، أو باريس ، أو هونج كونج – لأن الفيلم إذا كان من طراز أصيل ، فإنه سيحقق سلسلة من ردود أفعال عالمية وأبدية من المتعة ، تنتقل من سينما إلى أخرى ، ومن جيل إلى آخر .

يعبِّر كتاب القصة عن نماذج أصيلة ، لا عن قوالب :

تنطلق قصة النموذج الأصيل من تجربة إنسانية ، تغلف نفسها داخل تعبير فريد محدد ثقافيا . أما القصة المقولبة ، فهى تعكس هذا النمط : إنها تعانى من فقر فى كل من الشكل والمضمون ، حين تحصر نفسها داخل تجربة ضيقة ، محددة ثقافيا ، ومغلفة بعموميات تافهة مبتذلة .

وعلى سبيل المثال ، كانت التقاليد الإسبانية فيما مضى تقتضى أن تتزوج الأخوات وفقا لأعمارهن ، بدءا من كبراهن إلى أصغرهن . وبالتالى فإن فيلما عن أسرة من القرن التاسع عشر تتكون من أب صارم وأم ضعيفة ، وابنة كبرى لم تتزوج ، وابنة صغرى طالت معاناتها من ذلك ، ربما يحرك مشاعر هؤلاء الذين عاصروا ذلك التقليد ، لكن المشاهدين خارج الثقافة الإسبانية قلما سيتأثرون . لذا ، فإن الكاتب الذى يخشى أن تكون قصته محدودة المعالم ، يتمسك بالبيئات المألوفة ، والشخصيات والأحداث التى طالما أسعدت المشاهدين فى الماضى . والنتيجة ؟ العالم أصبح أقل رغبة فى مشاهدة هذه الأنماط المتكررة .

ومن ناحيةٍ أخرى ، قد تكون هذه العادة القمعية عنصر نجاح واسع الانتشار ، إذا شمر الفنان عن ساعديه ، وبحث عن نموذج أصيل ، لأن قصة النموذج الأصيل تبدع بيئات ، وشخصيات ، تكون نادرة جدا لدرجة أن تجذب أعيننا إلى التفاصيل الدقيقة ، بينما يضىء سردها تناقضات حقيقية للغاية بالنسبة للجنس البشرى ، لدرجة أنها تنتقل من حضارة إلى أخرى .

فى فيلم "LIKE WATER FOR CHOCOLATE" للورا أزكويفل ، نجد نزاع أم وابنتها حول متطلبات استقلال إزاء عدم استقلال ، وثبات إزاء تغير ، وذات إزاء آخرين ، وهى متناقضات تعرفها كل أسرة . ويبقى أن رصد أزكويفل للبيت والمجتمع والعلاقة والسلوك ، كان غنيا للغاية بشكل لم يُر له مثيل من قبل بذلك التفصيل ، فنحن نغوص دون أى مقاومة - مع تلك الشخصيات - يسحرنا هذا العالم الذى لم نكن نعرفه من قبل ، ولم يكن ممكنا لنا أن نتخيله .

تظل القصص المقولبة محلية ، بينما ترتحل القصص الأصيلة ، وكبار كتاب السينما يزودوننا بالمواجهة ذات الحدين التى نتوق إليها ، بدءا من شارلى شابلين حتى انجمار برجمان ، ومن ساتيجيت راى حتى وودى آلان . فالبداية تكون أولا باكتشاف عالم لم نكن نعرفه من قبل ، لا يهم مدى كون هذا العالم حميما ، أو ملحميا ، أو معاصرا ، أو تاريخيا ، صلبا أو خياليا ، إنه عالم من صنع فنان بارز ، وبالتالى فهو يقتحمنا مثل شىء عجيب أو غريب ، مثل مستكشف يزيح أوراق الشجر ، لندخل - مفتوحى الأعين - إلى عالم لم يمس من قبل ، خال من الأنماط المتكررة ، حيث يصبح المألوف فيه غير مألوف .

وثانيا ، فإننا بمجرد دخولنا إلى هذا العالم العجيب ، نجد أنفسنا بعمق داخل هذه الشخصيات ومتناقضاتها ، حيث نكتشف إنسانيتنا . نحن نذهب إلى السينما ، كى ندخل إلى عالم جديد ساحر ، حيث نسكن شخصية إنسان آخر ، قد يبدو للوهلة الأولى مختلفا عنا ، لكنه فى العمق مثلنا . نحن نذهب إلى السينما لنعيش فى عالم خيالى يضىء واقعنا اليومى ، إننا لا نريد أن نهرب من الحياة ، بل أن نجد حياة نستخدم فيها عقولنا بنشاط وبأساليب عملية ، نهذب عواطفنا ، ونتمتع ، ونتعلم ، ونضيف عمقا إلى أيامنا . لقد كتبت كتاب "القصة"، من أجل تدعيم أفلام لها قوة وجمال النموذج الأصيل ، الذى يمنح العالم هذه المتعة المزدوجة .

يعبر كتاب القصة عن الشمول لاعن الاختصار .

إن الوقت الذى تحتاجه إلى كتابة سيناريو ، بدءا من الإلهام حتى المسودة الأخيرة ، قد يماثل الوقت الذى تستغرقه فى كتابة رواية . إن كتاب النثر وكتاب السيناريو

يخلقون الكثافة نفسها فى العالم والشخصية والقصة ، ولكن نظرا لأن صفحات السيناريو فيها كثير من الفراغ ، فإننا غالبا ما ننخدع بأن نظن أن كتابة السيناريو أسرع وأسهل من كتابة رواية ، ولكن بقدر ما تكون سرعة كاتب مهووس فى ملء صفحاته وبقدر ما يستطيع نسخها ، فإن كتاب السيناريو يعيدون الكرة مرات ومرات ، مندفعين فى رغبتهم بأن يعبروا بأفضل شكل ممكن ، وبأقل قدر من الكلمات . فقد كتب باسكال ذات مرة رسالة طويلة للغاية لصديق ، ثم اعتذر فى نهايتها ؛ لأن الوقت لم يكن كافيا لكتابة رسالة أقصر . وبالتالى ، فقد تعلم كتاب السيناريو - مثل باسكال - أن الاقتصاد المفتاح ، وأن الاقتصاد يستغرق زمنا ، وأن الكمال يعنى المثابرة .

يعبر كتاب القصة عن الوقائع، لا عن غموض الكتابة .

ليس هناك مؤامرة ، من أجل الإبقاء على حقائق فننا سرا . خلال ثلاثة وعشرين قرنا، منذ أن كتب أرسطو كتاب "فن الشعر" ، فإن "أسرار" القصة أصبحت معروفة ، مثل المكتبة الموجودة هناك عبر الشارع ، فلا شيء مبهم فى حرفة السرد . قد يبدو ، فى الحقيقة وللوهلة الأولى ،أن سرد قصة من أجل السينما ،أمر سهل بشكل مضلل . لكن الاقتراب أكثر وأكثر من المركز، مجربا مشهدا إثر مشهد ، لكى تجعل القصة تتطور ، يصبح العمل متصاعد الصعوبة ، بينما ندرك أنه لا يوجد على الشاشة مكان يمكن إخفاؤه .

وإذا فشل كاتب السيناريو فى أن ينقلنا بمشهد درامى برىء ، فإنه لن يستطيع - مثل الروائى من خلال التأليف ، أو الكاتب المسرحى بأسلوب مناجاة النفس - أن يختفى وراء كلماته ، إنه لا يستطيع أن يضع غطاء من شرح أو من لغة عاطفية ، فوق شروخ المنطق ، أو فوق دافع معيب ، أو انفعال بلا لون ، وأن "يخبرنا" ببساطة كيف يجب أن نفكر ، أو كيف يجب أن نشعر .

كاميرا أشعة أكس مروعة ، لكل ما هو زائف. إنها تبالغ فى تكبير الحياة عدة مرات ، ثم تتجرد عارية عن كل ضعف أو دورة قصة زائفة ، حتى أننا نكون منجذبين

وسط الفوضى والاكتئاب إلى أن نتوقف . أخيرا ، بعد أن توفّر التصميم والدراسة ، يتراجع اللغز . كتابة المشاهد السينمائية مليئة بالعجائب ، إلاّ أنه لا يوجد غموض غير قابل للكشف.

يعبّر كتاب القصة عن البراعة فى الفن، لا عن تخمين محتمل للسوق .

لا أحد يمكنه أن يقول لك ما الذى سيباع، وماذا لن يباع، ما سوف يكتسح السوق ، أو ما سيكون مخفقا إخفاقا تاما، وذلك لأن "لا أحد يعرف". تصنع قنابل هوليود وفق الحسابات التجارية نفسها ، التى تصنع بها الأعمال الناجحة ، فى حين أن الدراما الحالكة ، تلك التى تقرأ مثل كشف حساب ، تدل على أنك لن تحقق انتصارا فى شباك التذاكر محليا أو عالميا. ذلك هو السبب فى أن هناك كثيرا جدا من العذاب حول "شق الطريق"، و"الصنعة"، و"التدخل الإبداعى".

يكون رد المدينة الكبيرة الأمين على كل هذه المخاوف ، هو أنك ستحصل على وكيل يبيع عملك ، وتراه يتحقق بإخلاص على الشاشة ، حين تكتب بنوع من التفوق ... وليس دون ذلك ، وإذا كنت قد نلت لطمة صيف أخيرة أطاحت بك وأبعدتك ، فإنك ستلحق بأصحاب المواهب الأقل ، الذين يغمرون هوليود كل عام بآلاف من القصص المركبة المبتذلة . لذلك بدلا من العذاب ، كرِّس طاقاتك لتحقيق الامتياز . إذا أظهرت ذكاء ، ككاتب سيناريو أصيل للوكلاء ، فإنهم سيناضلون من أجل الحصول على حق أن يمثلوك . الوكيل الذى تستأجره سوف يحرِّض على حرب بالمزايدة بين منتجين متعطشين إلى القصة ، وسيدفع لك الفائز منهم كمية مربكة من النقود.

الجديد، سيحدث فى الإنتاج، فبمجرد أن تنهى كتابة "السيناريو" سيقابل بتدخل قليل مدهش. لا أحد يمكنه أن يعد بأن صلات سيئة الحظ لبعض الشخصيات لن تفسد عملا جيدا، لكن الشىء المؤكد أن أفضل مواهب هوليود إخراجا وتمثيلا ستكون مهتمة بشدة، لأن مستقبلهم يعتمد على العمل من خلال نوعية الكتابة. وأخيرا، وبسبب شهية

هوليود النهمة للقصة ، فإن النصوص المكتوبة يتم التقاطها غالبا قبل أن تنضج ، مجبرين أصحابها على إجراء تغييرات فى الموضوع . والكتاب الواثقون لا يبيعون المسودات الأولى . إنهم يحرصون على الكتابة بصبر ، حتى يصبح النص جاهزا للإخراج وجاهزا للتمثيل بقدر الإمكان ، فالعمل غير المكتمل يدعو إلى التلاعب ، بينما صقل عمل غير منجز يضمن كماله .

القصة كتاب عن احترام المشاهدين، لا عن ازدرائهم .

حين يكتب الموهوبون بشكل سيئ ، فإن ذلك يرجع عادةً لأحد سببين: إما أن فكرة ما سيطرت عليهم فشعروا أنهم مجبرون على إثباتها ، أو أن يكونوا منساقين وراء عاطفة يريدون التعبير عنها . وحين يكتب الموهوبون على نحو جيد ، فذلك يرجع عادةً إلى أنهم يتحركون برغبة فى أن يصلوا إلى المشاهدين.

كم وقفت ليلة بعد ليلة على مدى سنوات من تمثيل وإخراج ، وأنا خائف من المشاهدين ، من قدرتهم على الاستجابة ، حين تسقط أقنعةُ كما لو بفعل سحر ، وتصبح وجوه متفتحة عرضة للهجوم. لا يدافع منفذو الأفلام عن عواطفهم ، بل بالأحرى ينفتحون على حكاء القصة بأساليب حتى عشاقهم أنفسهم لم يكونوا ليعرفوها ، إقبال ، ضحك ، دموع ، رعب ، غضب ، انفعال ، حنو ، حب ، كراهية - تلك المشاعر التى تنهكهم غالبا .

المشاهدون ليسوا حساسين بدرجة مدهشة فقط ، بل إن معدل ذكائهم يرتفع فى صالة مظلمة ٢٥ نقطة أيضا. حين تذهب إلى السينما ، ألا تشعر غالبا أنك أكثر ذكاء مما تشاهده ؟ يرجع ذلك ،لأنك تعرف ما ستفعله الشخصيات قبل أن تفعل ، وتتنبأ بالنهاية قبل أن تقع بوقت طويل. الجمهور ليس ذكيا فقط ، بل إنه أكثر ذكاء من معظم الأفلام ، ولن تتغير تلك الحقيقة حين تتحرك إلى الجانب الآخر من الشاشة . هذا كل ما يمكن أن يقوم به الكاتب ، مستخدما كل جزء من براعة تمرس عليها ، ليحافظ باستمرار على قدرة الفهم الحادة الخاصة بالمشاهد، الذى يركز على الفيلم.

لا يمكن صناعة فيلم دون فهم ردود أفعال المشاهدين وتوقعاتهم . يجب أن تشكل قصتك ، بحيث تعبر عن رؤيتك لإشباع رغبات المشاهدين ، فالجمهور يعتبر قوة تحدد تصميم القصة ، كأى عنصر آخر ، لأنه من دون ذلك ، يكون فعل الإبداع من دون هدف.

يعبر كتاب القصة عن الأصالة، لا التكرار .

تعتبر الأصالة تجميعا للمضمون والشكل - اختيارات مميزة للموضوع، بالإضافة إلى تشكيل فريد للسرد. يتطلب المضمون (محيط ، وشخصيات، وأفكار) ، والشكل (اختيار ، وترتيب الأحداث) إلهاما وتأثيرا متبادلا بينهما. ينحت الكاتب القصة ، مع المضمون من جانب وإتقان الشكل على الجانب الآخر ، وبينما تعيد العمل على مادة القصة ، يعيد السرد تشكيل نفسه. بينما تلعب بشكل القصة، تتكون روحها الذهنية والعاطفية.

ليست القصة هى فقط ما يجب عليك أن تقول ، بل كيف تقول ذلك أيضا. إذا كان المضمون متكررا ، فإن السرد سيكون متكررا أيضا . لكن إذا كانت رؤيتك عميقة وأصيلة ، فسيكون تصميم قصتك فريدا . وعلى العكس من ذلك ، إذا كان السرد تقليديا قابلا للتنبؤ به ، سيتطلب الأمر منك أن ترجع إلى قواعد التنميط ، كى تستبعد التصرفات المهلهلة . لكن إذا كان تصميم القصة مبتكرا ، عندئذ ينبغى أن يكون المحيط والشخصيات والأفكار ، متساوية النضارة، حتى تتم. نحن نشكل السرد ، كى يناسب المادة ، ونعيد العمل على المادة ، كى تدعم التصميم.

مع ذلك ، ينبغى ألا تظن أن الشذوذ هو الأصالة. إن الاختلاف من أجل الاختلاف يكون فارغا مثل عبودية متبوعة بضرورات تجارية. لا يمكن لكاتب جاد ، بعد شهور من العمل ، وربما لسنوات ، من أجل جمع حقائق وذكريات وتخيلات ، فى مكنوز مادة القصة ، أن يقيد رؤيته داخل معادلة ، أو يجعلها تافهة تتكون من شذرات طليعية . فالمعادلة " جاهزة الصنع " قد تخنق صوت القصة ، لكن مراوغة "فن السينما" ستعطيها

خطابا معوقا. وتماما مثلما يحطم الأطفال الأشياء من أجل المتعة ، أو يقعون فى نوبات غضب من أجل لفت الانتباه إليهم ، فإن كثيرين جدا من صناع الفيلم يستفيدون بشكل طفولى من وسائل التحايل على الشاشة ، كى يصيحوا "انظروا إلى ما نستطيع أن نفعل !". لا يثير الفنان المحترف الاهتمام بنفسه ، ولا يفعل الفنان الحكيم شيئا لمجرد أن يكسر الإجماع .

هناك أفلام صنعها أساتذة، مثل " هورتون فوت " و" روبرت ألتمان " و" جون كازافيتيس " و" برستون ستيرجس " و" فرنسوا ترافو " و " انجمار برجمان " ، تجدهم فيها غاية فى الحساسية ، لدرجة أن مجرد ملخص موجز من ثلاث صفحات يعرف الفنان بشكل مؤكد ، تماما كما لو كان صفته الوراثية DNA. ويتميز كتاب الشاشة العظماء بأسلوب شخصى فى السرد، أسلوب ليس فقط غير منفصل عن رؤيتهم ، لكنه يمثلها بشكل عميق . إن اختياراتهم السليمة – لأبطال الروايات وإيقاع التطورات ومستويات الصراع والترتيبات الزمنية ، وما إلى ذلك – تلعب مع وضد اختيارات المضمون المادية – المحيط والشخصية والفكرة – حتى تذوب كل العناصر فى سيناريو فريد.

ومع ذلك ، إذا كان علينا أن نضع مضمون أفلامهم جانبا لوهلة ، وندرس النماذج النضرة لأحداثهم ، فسنجدها مثل اتساق أصوات دون غنائية ، مثل سلويت (رسم صورة ظلية) دون مادة أصلية ، لأن تصميمات قصتهم محملة بالمعنى على نحو قوى. تكون مختارات السرد وترتيبات الأحداث استعارة الكاتب الرئيسية من أجل ترابط كل مستويات الواقع – الشخصية والسياسية والبيئية والروحية . مجردا من سطح التشخيص والموقع ، يكشف بناء القصة، عن كونه الشخصى ، داخل أعمق نماذج ودوافع حول كيف ولماذا تحدث الأشياء فى العالم – أى عن خريطته لنظام الحياة الخفى.

أيا كانوا أبطالك – وودى آلان ، دافيد ماميت ، كونتين تارانتينو ، روث براور جابفالا ، أوليفر ستون ، وليام جولدمان ، جانج ييمو ، نورا افرون ، سبايك لى ،

ستانلى كوبريك – الذين تعجب بهم ؛ لأنهم فريدون . لقد انطلق كل منهم بعيدا عن الزحام ، لأن كلا منهم اختار مضمونا لم يختره أحد آخر من قبل ، وصمم كل منهم شكلا لم يصممه أحد آخر من قبل ، مازجا الاثنين بأسلوب لا يخص سواه . أنا أريد الشىء نفسه لك.

لكن أملى من أجلك يمضى إلى ما هو أبعد من الكفاءة والمهارة ، لأننى نهم إلى الأفلام العظيمة. شاهدت خلال العقدين الماضيين ، أفلاما جيدة ، وقليلا من الأفلام الجيدة جدا ، لكن نادرا ما كان لفيلم ما قوة حضور وجمال معا. ربما يتعلق الأمر بى ، ربما كنت منهكا ، لكننى لا أعتقد ذلك، ليس بعد . ما زلت أؤمن أن الفن يبدل الحياة . لكننى أعرف أنك إذا لم تكن تعزف على كل الآلات فى أوركسترا القصة ، فلن يكون مهما ما تكونه الموسيقى فى خيالك ، فأنت محكوم بأن تدندن اللحن القديم نفسه . لقد كتبت كتاب "القصة" ، كى أقوى من أمر الحرفة ، ولكى أحررك ، حتى تعبر عن رؤية أصيلة للحياة ، وحتى تنقل موهبتك إلى ما وراء الإجماع ، وكى تبدع أفلاما متميزة مادة وبناء وأسلوبا .

(١)

مشكلة القصة

اضمحلال القصة:

تخيل أنه فى يوم عالمى، صفحات النثر تقلب ، المسرحيات تمثل ، الأفلام تعرض ، تيار من كوميديا ودراما التليفزيون الذى لا ينتهى يتدفق ، نشرات وإذاعة للأخبار مستمرة على مدى أربع وعشرين ساعة . حكايات ما قبل النوم تروى للأطفال، تفاخر البارات مستمر ، وثرثرة الإنترنت تتواصل، إنها شهية الجنس البشرى النهمة للقصص. القصة ليست هى الشكل الفنى الأكثر خصوبة لدينا فقط، لكنها تنافس أيضا كل الأنشطة خلال ساعات يقظتنا : فى العمل واللعب وتناول الطعام وممارسة الرياضة. نحن نحكى ونتلقى القصص بقدر ما ننام – وحتى عندما نحلم . لماذا نقضى كثيرا من حياتنا داخل القصص ؟ لأن القصص – كما يخبرنا الناقد كينيث بروك – معدات عقلية من أجل الحياة .

نحن نبحث ، يوما بعد يوم ، عن إجابة للسؤال الأزلى الذى وضعه أرسطو فى "علم الأخلاق" : كيف ينبغى أن يعيش الكائن البشرى حياته ؟ لكن الإجابة تراوغنا مختبئة وراء ضباب ساعات الصراع المتسارعة فى نضالنا اليومى : حين نوائم بين وسائلنا وأحلامنا ، نذكّى الفكرة بالعاطفة ، ونحول الرغبة إلى حقيقة . نحن على متن المخاطر فى الذهاب والإياب عبر الزمن . وإذا تراجعنا لكى نمسك بنموذج ومعنى ، فإن الحياة ككل تعتريها التقلبات : جادة أولا ، ثم هزلية ساكنة ، ثم شديدة الاهتياج ، ذات معنى ، أو بلا معنى. أحداث العالم المهمّة تفوق قدرتنا على السيطرة ، بينما الأحداث

الشخصية، رغم كل ما نبذل من جهد، لكى تظل الدفة فى أيدينا، فإنها غالبا ما تكون هى المسيطرة علينا.

تقليديا، حاول الجنس البشرى أن يبحث عن إجابة لسؤال أرسطو من خلال المعارف الأربع: الفلسفة، والدين، والعلم، والفن - مستلهما كلا منها بنفاد بصيرة، لكى يوصل فى النهاية معنى ملائما. لكن من يقرأ هيجل وكانت، فى الزمن الحاضر، دون أن يكون هناك اختبار عليه أن يجتازه؟ العلم هو المفسر العظيم، الذى يغربل الحياة بتعقدها وتشابكها. من يمكنه أن ينصت دون تشكك إلى الاقتصاديين، وعلماء الاجتماع، ورجال السياسة؟ لقد أصبح الدين، بالنسبة لكثيرين، مجموعة طقوس فارغة، تغطى النفاق. وحيث إن إيماننا بالأيديولوجيات التقليدية يتقلص، فإننا لابد أن نتحول إلى منبع مازلنا نؤمن به: هو فن القصة.

يستهلك العالم الآن أفلاما، وروايات، ومسرحًا، تليفزيونًا، بمثل ذلك الكم، وبمثل ذلك النهم، لأن فنون القصة أصبحت نبع الإلهام الأول للإنسانية، لأنها تحاول أن تنظم الفوضى، وتمنح نفاذ بصيرة للحياة. إن شهيتنا إلى القصة هى انعكاس عميق لحاجة البشر لأن يتلمسوا نماذج للحياة، ليس باعتبارها مجرد تدريب ذهنى، وإنما فى إطار تجربة عاطفية وشخصية جدا، وبكلمات كاتب المسرح جان آنوى، فإن " القصة تعطى الحياة شكلها ".

يرى البعض أن هذا التوق الشديد للقصة باعتبارها تسلية بسيطة، هروب من الحياة بدلا من اكتشافها. لكن ماذا تكون التسلية، رغم كل شىء؟ أن نتسلى، يعنى أن نكون مستغرقين فى احتفال بقصة إلى نهاية مرضية عاطفيا وذهنيا. بالنسبة لمشاهدى الفيلم، التسلية طقوس، الجلوس فى الظلام، التركيز على الشاشة، لتجربة معنى القصة، وبهذه البصيرة النافذة، وإثارة عواطف قوية، وأحيانا مؤلمة، وعندما يتعمق المعنى يتحقق الإشباع النهائى لتلك العواطف.

سواء أكان النصر المجنون للمقاولين على أرواح الحيثيين، تلك الأرواح الحارسة فى فيلم GHOSTBUSTERS، أم كان الحلّ المعقد عبر الأرواح الحارسة فى فيلم

SHINE ، أو تكامل الشخصية فى فيلم THE RED DESERT، أو عدم تكاملها فى فيلم CONVERSATION ، فكل الأفلام الجميلة والروايات والمسرحيات، عبر كل ظلال الكوميديا والتراجيديا، كلها مسلية حين تمنح المشاهدين نموذجا نشطا لحياة ذات معنى مؤثر . لكن أن نتوارى وراء فكرة أن المشاهدين يريدون أن يتركوا متاعبهم عند الباب ويهربون من الحقيقة ، فإن ذلك تنازل جبان عن مسئولية الفنان . القصة ليست هروبا من الواقع ، لكنها مركبة تحملنا خلال بحثنا عن الحقيقة، باذلين أقصى جهد كى نجعل من فوضى الوجود شيئا معقولا.

حتى عندما يمنحنا اتساع مدى وسائل الإعلام الآن فرصة ، كى نرسل قصصا إلى ما وراء الحدود واللغات إلى مئات الملايين، يكون نوع السرد فيها عموما قابلا للتآكل. نحن نقرأ، أو نرى أعمالا ممتازة أحيانا ، لكن بالنسبة للجزء الأكبر يتعين علينا البحث فى إعلانات الجرائد ومحلات الفيديو ، وبرامج التليفزيون عن شىء جيد ، ولترك الروايات نصف المقروءة ، والخروج من المسرحيات فى فترة الاستراحة ، والخروج من الأفلام نخفف من خيباتنا ، بالقول " لكن التصوير كان جميلا " . إن فن القصة فى حالة اضمحلال ، وكما لاحظ أرسطو قبل ثلاثة وعشرين قرنا ، أنه حين يكون القص رديئا، تكون النتيجة التفسخ .

يضطر القص المزيف والمعيب إلى أن يعوض بقوة مشهدا بمادة ، وخدعة بحقيقة . والقصص الضعيفة التى تفشل فى أن تمسك باهتمام المشاهدين ، تنحل إلى ملايين عديدة من الدولارات منفقة على رقصات شعبية صاخبة ، ويصبح التصوير فى هوليود أكثر إسرافا ، بينما يصبح فى أوروبا أكثر حرفية ، ويصبح تصرف الممثلين أكثر عصبية ، وأكثر فسقا، وأكثر عنفا وتصبح الموسيقى والمؤثرات الصوتية متزايدة الصخب . ويئول التأثير الكلى إلى الغرابة . ولا تنشأ ثقافة دون قص أمين وقوى . إن المجتمع يتفسخ ، عندما يمارس على نحو متكرر قصصا زائفة، فارغة. نحن نحتاج إلى هجائيات وتراجيديات ودراما وكوميديا ترسل ضوءا نقيا إلى الأركان المظلمة للنفس والمجتمع . وإلا " فلن يمكن أن يتماسك المركز " ، كما كان ييتس يحذر.

تنتج هوليود أو توزع كل عام ، أربعمائة أو خمسمائة فيلم، أى بمعدل فيلم فى اليوم. قليلها ممتاز ، ومعظمها متوسط، أو سيئ . قد يكون أمرا مغريا ، أن نرجع اللوم على هذه الوفرة ، إلى أصابع رجال الأعمال ، الذين أجازوا إنتاجها. لكن استدع لحظة فيلم "THE PLAY" . يوضح الأمر توم روبنز الشاب والمدير التنفيذى بهوليود ، بأن لديه أعداء عديدين ، فالاستوديو الخاص به يقبل كل عام أكثر من عشرين ألف قصة ، لكنه يصنع اثنى عشر فيلما فقط. هذا حوار دقيق . تستغرق إدارات القصة فى الاستوديوهات الرئيسية فى قراءة الآلاف والآلاف من النصوص المكتوبة والمعالجات والروايات والمسرحيات ، بحثا عن قصة عظيمة للسينما ، أو عن شىء متوسط ، يمكن أن يتطور إلى مستوى أفضل من العادى.

بحلول التسعينيات ، ارتفعت تكلفة النصوص المكتوبة فى هوليود إلى أكثر من خمسين مليون دولار فى السنة ، تدفع ثلاثة أرباع التكلفة إلى كتاب عن حقوق شراء ، ولإعادة كتابة أفلام لن تصنع أبدا . ورغم نصف المليون دولار ، والمجهودات المنهكة لمن يقومون بتحويل القصص ، فإن هوليود لا تجد مادة أفضل مما تنتجها. الحقيقة التى يصعب تصديقها، هى أن ما نراه على الشاشة كل عام ، هو انعكاس معقول لأفضل كتابة خلال السنوات القليلة الماضية.

ومع ذلك ، فإن كثيرا من كتاب السيناريو لا يستطيعون مواجهة حقيقة قلب المدينة التجارى هذا ، ويعيشون فى ضواحى الوهم، مقتنعين أن هوليود عمياء عن مواهبهم . ومع استثناءات نادرة ، فإن أمر عبقرية غير مكتشفة يعتبر خرافة . إن كتاب سيناريو الطراز الأول يخيرون ، وإن لم تصنع أعمالهم ، أما بالنسبة للكتاب الذين يمكنهم أن يسردوا قصة نوعية ، فإنه سوق بائعين - كما كان دائما ، وسيكون . لدى هوليود أعمال دولية مأمونة لتقديم مئات الأفلام كل سنة ، وستنجز. ستفتتح عروض أغلبها يستمر لمدة أسابيع قليلة ، ثم تتوقف ، ومع قليل من الرأفة ستنسى.

هوليود تحيى فقط ، بل تزدهر أيضا ، لأنه من الناحية الفعلية ليس أمامها منافسة . ولم يكن الأمر دائما هكذا. منذ صعود موجة الواقعية الجديدة إلى أعلى

مدى " للموجة الجديدة " ، فإن سينما أمريكا الشمالية كانت مزدحمة بصانعى أفلام أوروبيين ، تحدوا هيمنة هوليود . لكن بموت هؤلاء الأساتذة أو اعتزالهم ، شهدت السنوات الخمس والعشرين الأخيرة اضمحلالا بطيئا فى نوعية الأفلام الأوروبية.

يرجع صانعو الفيلم الأوروبيون اليوم فشلهم فى جذب المشاهدين إلى مؤامرة الموزعين. كانت أفلام أسلافهم – رينوار وبرجمان وفلليني وبونويل وواجدا وكلوزوت وأنطونيونى وريزنيه – قد عرضت عالميا. لم يتغير النظام . مازال جمهور الأفلام غير المصنوعة فى هوليود كبيرا ووفيا ، والموزعون مازال لديهم الدافع الذى كان دائما وهو المال. لكن من تغير هو أولئك " المؤلفون " المؤقتون ، الذين لا يستطيعون أن يسردوا قصة بقوة الجيل السابق نفسها . إنهم مثل معدّى الديكور الداخلى المدعين ، الذين يصنعون أفلاما تصدم العين ، لا أكثر . نتيجة لذلك ، فإن عاصفة العبقرية الأوروبية أصبحت مستنقعا لأفلام غير مشوقة ، تاركة فراغا كى تملأه هوليود .

تسافر الأعمال الآسيوية ، الآن ، مع ذلك ، عبر أمريكا الشمالية والعالم ، مثيرة ومبهجة للملايين ، محتلة بقعة الضوء الدولى بسهولة لسبب واحد: يسرد صانعو الأفلام الآسيويون قصصا رائعة ، وبالأحرى بدلا من إلقاء المسئولية على الموزعين ، فإن صانعى الفيلم فى غير هوليود سيصنعون فعلا حسنا، بأن ينظروا باتجاه الشرق ، حيث يوجد لدى الفنانين هناك هوى كى يحكوا قصصا، وبراعة فى أن يسردوها بشكل جميل.

فقدان الحرفة :

يعد فن القصة القوة الثقافية المهيمنة فى العالم ، ويعد فن الفيلم الوسيط المهيمن على هذا المشروع الضخم . إن مشاهدى العالم مخلصون، لكنهم عطشى للقصة . لماذا ؟ ليس بسبب فقر فى الجهد ، حيث تسجل نقابة كتاب أمريكا فى سجلاتها ما يربو على خمسة وثلاثين ألف عنوان من النصوص المكتوبة سنويا . ذلك هو المسجل فقط ،

وهناك محاولات لكتابة آلاف السيناريوهات فى أمريكا كل عام ، لكن الجيد قليل ، لأسباب عديدة ، لكن هناك سبباً أساسياً : من يريدون أن يكونوا كتّابا اليوم يندفعون إلى الآلات الكاتبة ، دون تعلم الحرفة أولا

إذا كان حلمك أن تؤلف موسيقى فيمكنك أن تقول لنفسك : " لقد سمعت بعضا من السيمفونيات .. كما يمكننى أن أعزف على البيانو .. أعتقد أننى سأنجز مؤلفا فى نهاية هذا الأسبوع" . غير معقول ، ولكن ذلك هو تماما ما بدأ به عديد من كتاب السيناريو "لقد شاهدت بعضا من الأفلام ، بعضها جيد وبعضها ردىء .. وقد حصلت على تقدير عالٍ فى اللغة الإنجليزية .. وخلال وقت الإجازة القادم .."

إذا كنت تأمل أن تؤلف موسيقى ، فيجب أن تتوجه رأسا إلى مدرسة موسيقى ، لدراسة كل من النظرية والتطبيق ، مركزا على جنس السيمفونية . بعد سنوات من الاجتهاد ، يمكنك أن تزاوج بين معلوماتك وقدرتك الإبداعية ، مستجمعا شجاعتك ، ومغامرا كى تؤلف موسيقى . كثير من الكتاب المجتهدين، لم يشكوا أبدا فى أن إبداع سيناريو جميل ، بمثل صعوبة إبداع سيمفونية وأحيانا أصعب . وفى حالات معينة قد يدون المؤلف الموسيقى نوتته الموسيقية بصفاء ثابت ، بينما ننغمس فى مادة غير مرتبة، معروفة للطبيعة البشرية .

ينغمر المبتدئ رأسا فى العمل ، معتمدا فقط على التجربة ، معتقدا أن الحياة التى عاشها ، والأفلام التى شاهدها ، سيمنحانه شيئا يقوله، والأسلوب الذى يقوله به أيضا. تعتبر التجربة ، مع ذلك ، مبالغا فى تقديرها. بطبيعة الحال ، لا نريد كتابا يختبئون من الحياة ، بل يعيشون بعمق ، ويراقبون أيضا عن كثب . وهذا خطير، لكنه لا يكفى أبدا. بالنسبة لمعظم الكتاب ، فإن المعلومات التى يحصلون عليها من القراءة والدراسة تعادل أو تفوق التجربة، خاصة إذا كانت تلك التجربة تمضى دون تمحيص. إن "معرفة الذات" ، هى مفتاح السر - الحياة ، بالإضافة إلى التفكير العميق فى ردود أفعالنا إزاء الحياة.

بالنسبة للتكنيك ، فإن ما يفهمه المبتدئ على أنه حرفة هو استيعابه غير الواعى لعناصر القصة من كل رواية أو فيلم أو مسرحية صادفها . وبينما هو يكتب ، فإنه يكيف العمل بأسلوب المحاولة والخطأ أمام نموذج مبنى من تجميع لقراءات ومشاهدات. يسمى الكاتب غير المتعلم ذلك "غريزة" ، لكنها مجرد عادة ، ومحدودة بصرامة ، لأنه إما أنه يقلد بطله الذهنى ، أو يتخيل نفسه فى الطليعة ، ويثور ضده ، لكن بطريقة عشوائية . والثورة ضد التكرار لا تعد تكنيكا يؤدى إلى كتابة سيناريوهات ، مليئة بالكليشهات الفنية المنوعة . إن صراع أسلوب الصواب والخطأ هذا ، لم يكن هو الحال دائما. لقد تعلم كتاب السيناريو حرفتهم فى عقود ماضية ، إما عبر دراسة جامعية ، أو بأنفسهم فى مكتبة ، من خلال التجربة فى الكتابة للمسرح ، أو بكتابة روايات ، أو عن طريق التدريب بنظام استديو هوليود ، أو عبر خليط من هذه الوسائل .

وفى زمن مبكر من هذا القرن ، توصل عدد من جامعات أمريكا إلى الاعتقاد بأنه مثل الموسيقيين والرسامين ، يحتاج الكتاب أيضا إلى ما يعادل مدرسة الموسيقى ، أو الفن ، لتعلم مبادئ مهنتهم . وبهذا الهدف ، فإن باحثين مثل وليم آرشر وكينيث روو وجون هوارد لاوسون ، كتبوا كتبا ممتازة فى الفنون المسرحية والنثرية . كان أسلوبهم متسقا، يستمد قوته من الحركة الكبيرة للرغبة وقوى الخصومة ، ونقاط التحول ، وقوة التقدم ، والأزمات ، والذروة – "قصة مرئية من الداخل إلى الخارج" . الكتاب العاملون ، سواء من الحاصلين على تعليم رسمى أو دونه ، استخدموا تلك النصوص لتطوير فنهم، محولين نصف قرن من "زئير العشرينيات" عبر الاحتجاج الستينى إلى عصر ذهبى للقصة الأمريكية على الشاشة ، وصفحات الكتب ، وخشبة المسرح .

ومع ذلك ، فإنه عبر الخمس والعشرين سنة الماضية ، تحول نظام تعليم الكتابة الإبداعية فى الجامعات الأمريكية من الجوهرى إلى العرضى . وقد أبعدت منحنيات النظرية الأدبية أساتذة بعيدا عن المنابع العميقة للقصة باتجاه اللغة ومفاتيح الشفرات والنص – أى "قصة مرئية من الخارج". ونتيجةً لذلك ، ومع بعض استثناءات جديرة بالملاحظة ، فإن الجيل الحالى من الكتاب يعد أقل تعلما بالنسبة للمبادئ الأولية للقصة.

ربما كانت لدى كتاب السيناريو فى الخارج فرصةٌ أقل لدراسة مهنتهم . والأكاديميون الأوروبيون ينكرون بشكل عام أن تلك الكتابة يمكن تعلمها بأى شكل ، ونتيجة لذلك ، فإن مناهج دورات الكتابة الإبداعية لم تكن أبدا ضمن أى منهج دراسى بالجامعات الأوروبية . وترعى أوروبا ، بطبيعة الحال ، عددا من أعظم أكاديميات الموسيقى والفن اللامعة ، لكن لماذا الشعور بأن هناك فنا واحدا قابلا للتعلم ، بينما لا يكون فن آخر صالحا لذلك، كما يقال. والأسوأ من ذلك ، أن ازدراء كتابة السيناريو حتى وقت قريب أستبعده من الدراسة فى كل مدارس السينما الأوروبية ماعدا موسكو ووارسو.

يمكن أن يقال الكثير ضد نظام الاستوديو فى هوليود ، لكن يحسب له أنه كان نظاما للتدريب المهنى ، أغفله محررو القصص الموسميون . لقد انقضى ذلك التاريخ . لكن بين حين وآخر ، يعيد الاستوديو اكتشاف نظام التدريب المهنى ولكن فى حماسه لاستعادة الأيام الذهبية ، ينسى أن التدريب المهنى يحتاج إلى معلم . وفى الوقت الراهن ، قد يعترف التنفيذيون بالمقدرة ، لكن القليل منهم هم الذين لديهم المهارة أو الصبر ، كى يحولوا موهبة إلى فنان.

السبب الأخير لاضمحلال القصة عميق جدا ، فالقيم التى تشحن الحياة ، سواء أكانت إيجابية أم سلبية ، هى روح فننا. يشكل الكاتب قصة حول إدراك لما يستحق الحياة من أجله ، أو الموت من أجله ، أو مطاردته بغباء ، من أجل معنى العدالة ، والصدق ، تلك القيم الأساسية . لقد اتفق الكاتب والمجتمع ، فى عقود ماضية تقريبا على تلك المسائل ، لكن سرعان ما أصبح عصرنا أكثر وأكثر عصرا للسخرية المعنوية والأخلاقية والنسبية والذاتية ، تشوش كبير فى القيم ، مادامت الأسرة تضمحل والخصومات الجنسية تنشأ ، فمن الذى سيشعر، مثلا ، أنه يفهم طبيعة الحب ؟ وإذا كان لديك اقتناع ، فهل ستعبر عنه دائما للمشاهد الشكاك ؟

إن تآكل القيم هذا ، جلب معه تآكلا فى القصة ، وعلى عكس الكتاب فى الماضى ، لا يمكننا أن نفترض شيئا ، أولا يجب أن نحفر عميقا فى الحياة ، حتى نكتشف رؤى

نافذة جديدة وتهذيبا جديدا للقيم والمعنى ، ثم نبدع قصة تكون بمثابة مركبة تعبر عن تفسيرنا لعالم يزداد عدم دراية ، إنه ليس عملا هينا .

أساسيات القصة :

حين انتقلت إلى لوس أنجلوس، فعلت ما يفعله كثيرون للحفاظ على التغذية والكتابة ، بأن أقرأ . عملت لشركة يونيفرسال UA وشركة NBC ، لتحليل أعمال للسينما والتليفزيون . وقد شعرت ، بعد تحليل المائتى عمل الأولى ، بأننى يمكن أن أكتب مقدما تحليلا للقص فى هوليود من كل نوع ، لم يكن على سوى أن أكتب العنوان واسم الكاتب . التقرير الذى كتبته مرارا وتكرارا ، كان على النحو التالى :

" وصف لطيف ، حوار قابل للأداء ، وبعض لحظات مرهفة . مع حسن اختيار الكلمات للنص المكتوب . ومع ذلك ، فإن القصة مضجرة . تزحف الثلاثون صفحة الأولى متعثرة ، ولا تقف البقية الباقية على أقدامها . الحبكة الرئيسية متخمة بالمصادفات والدوافع الضعيفة . لا يمكن تمييز بطل للقصة . عوامل غير مترابطة لا تشكل فى حبكات فرعية . الشخصيات لا تبدو أكثر مما هى . لا توجد لحظة نفاذ بصيرة فى الحياة الداخلية لهذه الشخصيات أو لمجتمعها . إنها مجموعة فاقدة للحياة ، قابلة للتنبؤ بها ، وكليشيهات محفوظة يتم ترديدها على نحو سيئ وبلا هدف " لنتجاوزها "

لكنى لم أكتب أبدا هذا التقرير :

" قصة رائعة ! اجتذبتنى صفحاتها الأولى وأمسكت بى مطوقة . يبنى الفصل الأول على ذروة مفاجئة ، تتحول إلى موجات رائعة من حبكة وحبكة فرعية . كشف متصاعد لأعماق الشخصية . رؤية نافذة لهذا المجتمع ، جعلتنى أضحك ، وجعلتنى

أبكى . جذبتنى إلى الفصل الثانى من خلال ذروة متحركة، لدرجة إننى ظننت أن القصة انتهت . وأخيرا، أبدع هذا الكاتب الفصل الثالث ، مستخرجا إياه من رماد الفصل الثانى ، بمثل هذه القوة وهذا الجمال ، وهذه الروعة . إننى أكتب هذا التقرير من فوق الأرضية . مع ذلك ، فإن هذا النص المكتوب من ٢٧٠ صفحة هو عبارة عن كابوس من ناحية القواعد اللغوية ، فهناك خطأ فى هجاء كلمة من بين كل خمس كلمات . حوار متشابك جدا ، حتى أنه لا يمكن لمؤلفه أن يحفظه . هناك أوصاف مقحمة خاصة باتجاهات الكاميرا ، وشروح جانبية ، وتعليقات فلسفية . إنه حتى لم يطبع النص بشكل مناسب . واضح أنه ليس كاتبا محترفا". "لنتجاوزه". لو أننى كتبت هذا التقرير، لفقدت وظيفتى .

اللافتة الموجودة على الباب ليس مكتوبا عليها "إدارة الحوار" ، أو "إدارة الوصف" ، وإنما "إدارة القصة" ، وذلك لأن قصة جيدة تصنع إمكانية فيلم جيد ، بينما الفشل فى أن تجعل قصة تنجح ، يؤدى إلى كارثة . القارئ الذى لا يستطيع أن يستوعب هذا الأساس يستحق الاستغناء عنه . من النادر ، فى الحقيقة ، أن نجد قصة جميلة مصنوعة ببراعة ، حوارها سيئ ، أو وصفها شاحب . العكس هو ما يحدث غالبا ، فكلما كان السرد أفضل ، كانت الصور حية، والحوار حادا. بينما يكمن جذر أسباب ضعف نص ممل فى نقص التطور ، وزيف الدوافع ، وشخصيات زائدة ونص فرعى فارغ وفجوات ، إلى غير ذلك من مشكلات القصة .

الموهبة الأدبية وحدها لا تكفى . إذا لم تكن تستطيع أن تحكى قصة ، فإن كل تلك الصور ، وجوانب الحوار الرقيقة ، التى قضيت شهورا وشهورا فى تجويدها ، لا تستحق الورق الذى كتبت عليه . إن ما نبدعه للعالم ، ما يطلبه منا ، هو قصة . الآن وإلى الأبد . كتاب لا حصر لهم يسرفون فى الحوار المتأنق والأوصاف المنمقة فى قصص غير مشوقة ، يتعجبون لماذا لم يتم إنتاج نصوصهم المكتوبة . بينما كتاب آخرون بموهبة أدبية متواضعة ، ولكن مع قدرة عظيمة على الحكى ، سرهم رؤية أحلامهم تتحقق على ضوء الشاشة.

٧٥ ٪ أو أكثر من جهد الكاتب يبذله فى تصميم القصة . من هى تلك الشخصيات ؟ ماذا يريدون ؟ لماذا يريدونه ؟ كيف يمضون للحصول عليه ؟ ماذا يعوقهم ؟ ما هى النتائج ؟ . إيجاد الإجابة عن تلك الأسئلة الكبيرة ، وتشكيلها فى قصة ، هو عملنا الإبداعى الساحق.

إن تصميم القصة يختبر نضج ونفاذ بصيرة الكاتب ومعلوماته عن المجتمع والطبيعة ، والقلب البشرى والقصة تتطلب خيالا حيا وفكرا تحليليا قويا. لم يكن التعبير الشخصى أبدا هو القضية ، فكل القصص ، بدراية أو دون دراية ، بحكمة أو بغباء ، تعكس صانعها ، كاشفة عن إنسانيته ... أو افتقاره إليها. مقارنة بهذا الرعب ، فإن كتابة الحوار هو توجه عذب .

هكذا، يعانق الكاتب المبدأ، احك قصة ...... ثم يتوقف. فما القصة ؟ فكرة القصة تشبه فكرة الموسيقى. كم سمعنا من نغمات خلال كل مراحل حياتنا، يمكن أن نغنى وأن نرقص عليها ونعتقد أننا نفهم الموسيقى إلى أن نحاول أن نؤلفها، وما سيخرج من البيانو سيخيف القط !

إذا كانت قصتا فيلمى TENDER MERCIES وRAIDERS OF THE LOST ARC قصتين بديعتين، قدّمتا بشكل جميل على الشاشة – وقد كانتا كذلك فعلا – فما المشترك بينهما يا ترى ؟ إذا كان فيلما HANNAH AND HER SISTER و MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL قصتين كوميديتين لامعتين مبهجتى السرد، فماذا يلمسان ؟ قارن فيلم THE CRYING GAME بفيلمى أبوة PARENTHOOD و TERMINATOR و REVERSAL OF FORTUNE و UNFORGIVEN بفيلم EAT DRINK MAN WOMAN. أو فيلم A FISH CALLED WANDA بفيلمى MAN BITES DOG, WHO FRAMED ROGER RABBIT بفيلم RESERVOIR DOGS. ولترجع عقودا من الزمن ، لتقارن فيلم VERTIGO, PERSONA, RASHOMON, CASABLANCA, GREED MODERN TIMES , - THE BATTLESHIP POTEMKIN كانت كلها قصصا سينمائية رائعة ، كلها شديدة الاختلاف ، لكنها تؤدى جميعا إلى النتيجة نفسها : المشاهدون وهم يغادرون القاعة يرددون: " يا لها من قصة عظيمة ! ".

إن الكاتب الذى يغرق فى بحر من الأجناس والأساليب ، قد يظن أنه مادامت كل هذه الأفلام تحكى قصصا، فإن أى شيء يمكن أن يكون قصة . لكن إذا نظرنا بعمق ، وإذا ابتعدنا عن السطح ، سنجد الشيء نفسه فى العمق ، لأن الأمر كله يعتبر تجسيدا لشكل عالمى للقصة . كل يطوع هذا الشكل للشاشة بأسلوب فريد ، لكن فيها كلها جميعا شكلا أساسيا عميقا متماثلا ، وهو الذى يستجيب له المشاهدون عندما يكون رد فعلهم " يا لها من قصة جيدة !"

إن كل فن من الفنون يعرف بشكله الأساسى ؛ من السيمفونية إلى الرقص السريع ، والشكل الأساسى للموسيقى يصنع قطعة من الموسيقى ، وليس من الضوضاء . إن المبادئ الأساسية للفن المرئى ، سواء أكانت تمثيلية أم تجريدية ، تصنع لوحة تشكيلية ، وليس رسما عبثيا. وبالقدر نفسه من المساواة ، منذ هوميروس إلى انجمار برجمان ، إن الشكل العالمى للقصة يحول عملا إلى قصة ، وليس إلى بورتريه أو كولاج . وقد كان هذا الشكل الفطرى ، عبر كل الثقافات ، وعبر كل العصور ، متنوعا دائما ولكنه ثابت.

إلا أن الشكل لا يعنى " صيغة "، ولا توجد وصفة طبية لكتابة السيناريوهات ، تضمن أن كعكتك ستنجح. القصة أكثر عمقا فى ثرائها من ناحية الغموض والتعقيد والمرونة ، من أن تختزل إلى مجرد صيغة. الغبى فقط من يحاول ذلك . وبالأحرى ، فإن على الكاتب أن يتمكن من شكل القصة ، وهذا لا مفر منه.

قصة جيدة محكية جيدا:

عندما نقول إن " القصة الجيدة " ، فذلك يعنى أن هناك سردا يستحق أن يسمعه العالم ، وعملك الوحيد هو إيجاده . يبدأ الأمر بموهبة . يجب أن تكون مولودا بقدرة إبداعية ، حتى يمكنك أن تضع الأشياء معا بأسلوب لم يحلم به أحد من قبل . ثم عليك أن تدخل الرؤية إلى العمل ، يقودها نفاذ بصيرة بكر إلى الطبيعة البشرية والمجتمع ،

مقترنة بمعلومات فى العمق عن شخصياتك وعالمك . كل ذلك ... ، كما يكشف عنه "هالى" و"ويت بارنت" فى كتابهما الصغير الممتاز " كثير من حب " .

حب القصة - الإيمان بأن رؤيتك يمكن التعبير عنها فقط من خلال قصة ، حيث يمكن لتلك الشخصيات أن تكون " حقيقية " أكثر من البشر ، لأن العالم القصصى أكثر عمقا من الواقع . حب الدرامى - الانبهار بمفاجآت مدهشة والبوح بأشياء مدهشة تجلب تغيرات إلى الحياة . حب الصدق - الإيمان بأن الكذب يشل الفنان ، لأن كل صدق فى الحياة يجب تقصيه بعمق فى أدق دوافع الإنسان السرية . حب الإنسانية ، الرغبة فى التعاطف مع الأرواح المتعبة ، بأن تزحف إلى داخل جلودهم ، وأن ترى العالم من خلال أعينهم . حب الإحساس ؛ الرغبة فى أن تنغمس ليس فقط فى الجوانب الطبيعية ، بل أيضا فى المشاعر الداخلية . حب الحلم ؛ السعادة فى المضى مع الخيال ، فقط لترى إلى أين يقودك . حب المرح ؛ الفرح بالمجاملات التى تستعيد التوازن للحياة . حب اللغة ؛ الابتهاج بالصوت والمعنى ، وبناء العبارة ، وتكوين الألفاظ . حب الازدواجية ؛ الشعور بمتناقضات الحياة المخفية ، الشك الحميد بأن الأشياء ليست كما قد تبدو عليه . حب الكمال ؛ العاطفة لأن تكتب وتعيد الكتابة سعيا إلى لحظة الكمال . حب التفرد ؛ إثارة الجراءة ، وهدوء الملامح حين تواجه بسخرية. حب الجمال ؛ شعور فطرى يكتنز الكتابة الجيدة ، ويكره الكتابة الرديئة ، ويعرف الفرق . حب النفس ؛ وهى قوة لا تحتاج إلى إعادة تأكيد ، بأنه لاشك هناك أبدا فى أنك كاتب حقا ، يجب أن تحب الكتابة ، وتحتمل الوحدة .

لكن حب قصة جيدة ، من أجل شخصيات رهيبة وعالم تقوده عاطفتك وشجاعتك ومواهبك الإبداعية ، لا يكفى وحده. يجب أن يكون هدفك هو ، قصة جيدة محكية جيدا .

مثلما يجب أن يتفوق المؤلف الموسيقى فى مبادئ التوزيع الموسيقى . يجب عليك أيضا أن تتقن المبادئ المناظرة لكتابة القصة . هذه البراعة ليست براعة يدوية ولا تحايلية . إنه تنسيق الأساليب التى بواسطتها نبدع مؤامرة من الاهتمام المشترك بيننا وبين المشاهدين . إن البراعة مجموع كلى لكل الوسائل التى تستخدم فى جذب

المشاهد إلى تورّط عميق ، وأن يبقى على هذا التورط ، ثم يكافأ فى النهاية بتجربة مؤثرة مليئة بالمعنى .

من دون البراعة ، فإن أفضل كاتب يمكن أن يمسك بأول فكرة تطرأ إليه ، ثم يجلس عاجزا أمام عمله ، غير قادر على أن يجيب عن الأسئلة المرعبة : هل هو جيد ؟ أو هل هو شىء تافه ؟ إذا كان شيئا تافها ، فماذا على أن أفعل ؟ . يكون العقل الواعى مثبتا على تلك الأسئلة ، فيعوق تدفق اللاشعور . لكن حين يوضع العقل الواعى فى محكّ العمل لتنفيذ البراعة ، تبزغ التلقائية . إن إتقان الحرفة يحرّر اللاوعى .

ما إيقاع الكاتب اليومى ؟ أولا ، أنت تدخل عالك المتخيل . بينما تتكلم الشخصيات وتتحرك ، أنت تكتب . ما الشىء التالى الذى تفعله ؟ تخرج من عالك المتخيل وتقرأ ما كتبت . وماذا تفعل فى أثناء القراءة ؟ تحلل : هل هذا جيد ؟ هل هذا يصلح ؟ لماذا لا يصلح ؟ هل ينبغى أن أبتر هذا الجزء ؟ هل أضيف ؟ هل أعيد التنظيم ؟" . أنت تكتب وتقرأ ، تبدع وتنتقد ، تندفع وتكون منطقيا ، يمينى الفكر ويسارى الفكر ، تعيد التخيل وتعيد الكتابة . تعتمد إعادة كتابتك وإمكانية الكمال على قدر البراعة التى ترشدك كى تصحح الأخطاء . الفنان ليس تحت رحمة نزوات الاندفاع ، أنه يدرب براعته بعناد ، كى يخلق التناسق بين الغريزة والفكرة .

القصة والحياة :

لاحظت عبر السنين نمطين مستمرين من السيناريوهات الفاشلة ؛ الأول هو "القصة الشخصية" ، وهى المكتوبة بشكل سيئ :

" نلتقى فى أحد المكاتب ببطلة لها مشكلة ؛ كانت تستحق ترقية ، لكنهم تخطوها . تعود رأسا إلى بيت والديها غاضبة ، لتكتشف أن والدها قد شاخ ، وأن والدتها

لا تستطيع أن تتأقلم مع ذلك . مع شريكة فى الغرفة، الآن ، تعود إلى شقتها وتتشاجر . فى لقاء مع صديق، تفشل فى التواصل : أخذها حبيبها بليد الحس إلى مطعم فرنسى فخم ، ناسيا تماما أنها تسير وفق نظام غذائى خاص . عودة إلى المكتب حيث ، تحصل - لدهشتها - على الترقية .. لكن سرعان ما تنشأ ضغوط أخرى . عودة إلى منزل والديها ، وحالما بدأت تحل مشكلة والدها ، إذا بأمها تصاب باكتئاب . تكتشف بعد عودتها إلى شقتها، أن شريكتها فى الغرفة قد سرقت تليفزيونها ، واختفت دون أن تدفع الإيجار . تنفصل عن حبيبها . تنقض على الثلاجة ، فيزيد وزنها خمسة أرطال . تحول ترقيتها إلى نصر . شفيت أمها على أثر عشاء حميم . لم تتحول شريكتها فى الغرفة كى تدفع الإيجار مقدما لأسابيع بشيكات مصرفية فقط ، بل تقدمها أيضا إلى شخص جديد . نحن الآن فى الصفحة الخامسة والتسعين . مازالت مرتبطة بنظامها الغذائى ، وتبدو جيدة فى الخمس وعشرين صفحة الأخيرة ، وهى المعادل الأدبى للحركة مع تفتح قصة الحب مع الشخص الجديد. أخيرا تواجه قرار أزماتها : هل يجب عليها أن تعترف له بحبها أو لا ؟ . ينتهى السيناريو بذروة دامعة عندما تقرر أنها فى حاجة إلى فضائها الخاص .

الثانى هو النص "المضمون نجاحه تجاريا" المكتوب على نحو سيئ :

" من خلال أمتعة مختلطة فى المطار ، يستحوذ بائع برامج كمبيوتر على ذلك البرنامج الذى سينهى الحضارة كما نعرفها اليوم ". البرنامج الذى سينهى الحضارة كما نعرفها اليوم ، صغير جدا . فى الحقيقة ، وهو مختف بداخل قلم جاف فى جيب بطل الرواية قليل الحظ هذا ، الذى يصبح هدفا لطاقم من أكثر من ثلاثين شخصا ، لدى كل منهم هويتان أو ثلاث ، وكلهم سبق أن عملوا على جانبى الستار الحديدى ، ويعرفون بعضهم البعض منذ الحرب الباردة ، كلهم يحاولون قتل الفتى . يمتلئ هذا النص المكتوب بمطاردة سيارات وإطلاق نار ، عمليات هروب مثيرة ، وتفجيرات . وعندما لا تكون هناك انفجارات أو قتل ، تكون هناك مشاهد مزدحمة بالحوار ، حيث

يحاول البطل أن يفرز هؤلاء البشر مزدوجي الشخصية ، ليكتشف من يثق بهم . ينتهي الفيلم بعنف متنافر ومؤثرات تتكلف ملايين الدولارات ، ويستطيع البطل في غمار ذلك كله أن يدمر ذلك البرنامج الذي يمكن أن ينهي الحضارة الآن ، وذلك لكي ينقذ البشرية.

تكون "القصة الشخصية" ضعيفة البنية ، شريحة من الحياة تتصور خطأ أن احتمال الصدق يرجع إلى اعتقاد هذا الكاتب أنه كلما كانت ملاحظاته لحقائق الحياة اليومية محددة كانت أكثر دقة ، وكان ما يحكيه صادقا .. لكن الواقع مهما كانت الملاحظات دقيقة ، فهو الصدق إلى حدٍّ ما. يقع الهدف بمعناه الأكبر بوجوده وراء سطح الأشياء وخلفها وفي داخلها وأسفلها ، ممسكا بالواقع معه ، أو ممزقا إياه ، ولا يمكن ملاحظته مباشرةً ، لأن هذا الكاتب يرى فقط ما هو ظاهر وحقيقي ، إنه أعمى بالنسبة لصدق الحياة .

من ناحيةٍ أخرى ، فإن " النجاح التجاري المضمون " ، بنية متخمة ، ومعقدة ، وهجوم مزدحم على الحواس لا علاقة له بالحياة . هذا الكاتب يعتقد خطأ أن السينما هي التسلية . إنه يأمل - بغض النظر عن القصة - أنه إذا استدعى حدثا شديد السرعة ، ومرئيات باهرة ، سيكون ذلك مثيرا للمشاهدين . وبالاستفادة من ظاهرة الصور المولدة بواسطة الكمبيوتر ، التي هي وراء الكثير من الأعمال الصيفية ، فلن يكون مخطئا تماما.

مشاهد يضع مكان الخيال تقليدا للواقع . إنهم يستخدمون القصة كتكئة لاستخدام مؤثرات غير مرئية تحملنا إلى إعصار ، فك ديناصور . هذه المشاهد الصاخبة يمكن أن تكون أشبه بسيرك من الإثارة . لكنها مثل تسلية الملاهي قصيرة . لقد أظهر لنا تاريخ صناعة الفيلم مرارا وتكرارا ، أنه كلما انتشرت الإثارة الحركية الجديدة وأصبحت شعبية ، فإنها تغوص تحت الشعور باللامبالاة.

كل عقد تقريبا يفرخ الإبداع التقني ، مجموعة من الأفلام السينمائية ضعيفة السرد ، من أجل غرض وحيد هو استغلال المشاهد . إن اختراع الفيلم نفسه ، الذي

هو محاكاة مدهشة للواقع أحدثت دهشة عامة عظيمة ، تبعها سنوات من قصص مضجرة . وقد تطور الفيلم الصامت إلى شكل فنى مدهش ، لم يدمره إلا مجيء الصوت ، الذى هو محاكاة للواقع . لقد خطت أفلام الثلاثينيات خطوة للخلف ، حيث كان المشاهد يعانى طواعية من قصص تافهة لمجرد الاستمتاع بسماع الممثلين يتكلمون ، ثم تطور الكلام إلى قوة وجمال ، ولم يزحزحه عن مكانته سوى اختراع الألوان والأبعاد الثلاثة والشاشة العريضة . والآن الصور التى يولدها الكمبيوتر ليست لعنة ولا دواء . إنها تضيف ببساطة ألوانا نضرة إلى لوحة ألوان القصة . وبفضل هذه الصور يمكن تنفيذ كل ما نتخيله، ويتم ذلك برضاء تام . حين تكون الصور مدعومة بقصة قوية ، مثل فيلم FORREST GUMP،أو MEN IN BLACK فإن التأثير يتوارى وراء القصة ، التى تحكى ، مثرية اللحظة دون لفت الانتباه إليها. ومع ذلك ، فإن الكاتب " التجارى " غالبا ما ينبهر بالمشهد ولا يرى أن التسلية الدائمة توجد فقط فى الحقائق الإنسانية المشحونة وراء الصورة .

كتَّاب الصورة الشخصية والمشاهد ، وكل الكتاب حقيقةً، لابد من أن يفهموا العلاقة بين القصة والحياة ؛ فالقصة استعارة من أجل الحياة .

الحكاء شاعر حياة، فنان يحول الحياة اليومية ، الحياة الداخلية والحياة الخارجية ، الحلم والواقع ، يحولها إلى قصيدة يكون نظام إيقاعها هو الأحداث بدلا من الكلمات ، فى استعارة لمدة ساعتين ، تقول: الحياة هكذا ! لذلك يجب على القصة أن تجرِّد الحياة ، لتكتشف جوهرها ، ولكنها لا تصبح تجريدا يفقد كل الإحساس بالحياة كما هى معاشة . القصة يجب أن تكون مثل الحياة ولكن ليس بشكل حرفى ، فلا يكون لها عمق أو معنى وراء ما هو واضح لأى فرد فى الطريق.

يجب أن يتأكد كتاب الحياة الشخصية من أن الحقائق محايدة . إن أضعف عذر ممكن ، لإضافة أى شيء إلى القصة هو : " ولكن هذا حدث فعلا " . نعم، كل شيء يحدث، كل ما يمكن أن نتخيله يحدث . حقا ، وحتى ما لا يمكن تخيله يحدث ، ولكن القصة ليست هى الحياة فى واقعيتها ، لأن مجرد الحدوث لا يقربنا من الحقيقة . ما يحدث هو واقع ، لكنه ليس الحقيقة . الحقيقة هى ما نعتقده عما يحدث .

فكر فى مجموعة من الحقائق تعرف بأنها " حياة جان دارك " . على مدى قرون وضع كتاب مشهورون هذه المرأة على المسرح وعلى الورق وعلى الشاشة . كانت كل جان منها فريدة ؛ قدم أنوى جان الروحانية ، وقدم برنارد شو جان الذكية ، وبريخت جان السياسية ، ودراير جان التى تعانى ، أما هوليود فقدمتها محاربة رومانسية . وأصبحت بين يدى شكسبير جان الطائشة ، وهى وجهة نظر بريطانية واضحة . كانت كل جان منها مقدسة ملهمة ، تستنهض جيشا، تهزم الإنجليز ، وتحرق على المحرقة . حقائق جان هى نفسها دائما ، لكن أجناسا كاملة تتغير ، بينما " حقيقة " حياتها تنتظر الكاتب لكى يجد معناها .

وبطريقة مماثلة ، يجب أن يدرك كتاب العروض أو المشاهد أن التجريدات محايدة ، وأقصد بالتجريدات استراتيجيات التصميم الجرافيكى والمؤثرات البصرية والتشبع اللونى ومنظور الصوت وإيقاع التحرير ، وما شابه ذلك. ليس هناك معنى لتلك الأشياء ولا فيها . ونمط التركيب المطبق على ستة مشاهد مختلفة ينتج عنه ستة تفسيرات مختلفة . وجماليات الفيلم هى وسائل التعبير عن المضمون الحى للقصة ، لكنها لا يجب أن تصبح غاية فى ذاتها.

القوى والمواهب:

ورغم أن كتاب الصورة والمشاهد ضعاف فى القص ، إلا أنهم ربما يكونوا مزودين بواحدة من قوتين أساسيتين . والكتاب الذين يميلون إلى التقرير يكون لديهم غالبا قوة المشاعر ، القوة التى تنقل المشاعر الكلية إلى القارئ . إنهم يرون ويسمعون بجدة وحساسية ، لدرجة أن قلب القارئ يقفز حين يهزه جمال صورهم المشرقة . أما كتاب الحدث فلديهم غالبا قوة الخيال ، لينقلوا المشاهد مما هو كائن إلى ما يمكن أن يكون. يمكنهم أن يتناولوا المستحيلات ، ليحولوها إلى حقائق صادمة ، وهم أيضا يجعلون القلوب تقفز . وكلاهما الإدراك الحسى والخيال الحى موهبتان مرغوب فيهما ، لأنهما مثل الزواج الجيد ، أحدهما يكمل الآخر ، وأيهما بمفرده يكون ضعيفا .

عند إحدى نهايتى الواقع حقيقة مجردة، وعند الطرف المقابل ، خيال مجرد. وامتداد هذين القطبين طيف متنوع لانهائى للقصة والسرد القوى يحدث توازنا على امتداد هذا الطيف . إذا جنحت كتابتك نحو أحد الطرفين ، يجب أن تتعلم أن تجعل كل الجوانب الإنسانية منسجمة . يجب أن تضع نفسك على امتداد الطيف الإبداعى ، وأن تكون حساسا بالنسبة للمشهد والصوت والشعور ، موازنا ذلك بالقدرة على التخيل . احفر طريقا مزدوجا ، مستخدما بصيرتك النافذة وغريزتك ، لكى تؤثر فينا ولكى تعبر عن رؤيتك عن كيفية سبب فعل الكائنات البشرية لما تفعل .

وأخيرا، ليست قوى الإحساس والخيال متطلبات ضرورية للإبداع فقط ، ولكن الكتابة تتطلب أيضا موهبتين فريدتين وأساسيتين . هاتان الموهبتان ، مع ذلك ، ليستا مرتبطتين بالضرورة . إن جبلا من إحداهما لا يعنى ذرة من الأخرى .

الأولى ، الموهبة الأدبية ؛ التحويل الإبداعى للغة العادية إلى لغة أعلى ، أكثر تعبيرا ، تصف العالم وصفا حيا وتقبض على أصواته الإنسانية ، والموهبة الأدبية ، مع ذلك، موجودة . يوجد فى كل مجتمع أدبى فى العالم ، مئات إذا لم يكن آلاف من البشر يستطيعون ، بدرجة أو بأخرى ، يبدءون باللغة العادية لثقافتهم وينتهون إلى شيء غير عادى . يكتبون بجمال ، وبعضهم بدرجة مدهشة ، بالمعنى الأدبى .

الثانية ، موهبة القص ؛ التحويل الخلاق للحياة نفسها إلى تجربة أكثر قوة ووضوحا ، وأكثر معنى . إنها تكتشف الكامن فينا، وتعيد تشكيله إلى قص يغنى الحياة . موهبة القص الخالصة نادرة ، ولا يوجد كاتب يكتب بالغريزة فقط قصصا جيدة سنة بعد سنة ، ولا يتوقف لحظة ليفكر كيف فعل ما فعل ، أو ما إذا كان يمكن أن يفعل ذلك بشكل أفضل ؟ العبقرية الغريزية يمكن أن تنتج عملا متميزا مرة واحدة ، لكن الكمال والغزارة لا تتدفق من التلقائى والفطرى .

إن الموهبتين الأدبية والقصصية ليستا مختلفتين فقط وإنما غير مرتبطتين أيضا ، لأن القصص لا تحتاج إلى الكتابة لكى تحكى . القصص يمكن التعبير عنها بأى وسيلة للاتصال بين الكائنات البشرية . المسرح والنثر والفيلم والأوبرا والتمثيل

الصامت والشعر والرقص ، كلها أشكال للقص ، لكل منها مباهجه . ومع ذلك ، وفى أوقات مختلفة من التاريخ ، قد يبرز أحد هذه الأشكال . فى القرن السادس عشر كان المسرح هو الأبرز ، وكانت الرواية فى القرن التاسع عشر ، ثم كانت السينما فى القرن العشرين ، الجماع العظيم لكل الفنون . إن اللحظات الأكثر قوة وبلاغة على الشاشة ، لا تحتاج وصفا لفظيا لإبداعها ، ولا حوارا لتمثيلها ، إنها صورة صافية وصامتة . ومادة الموهبة الأدبية هى الكلمات ، بينما مادة موهبة القصة هى الحياة نفسها .

الحرفة تعظم الموهبة :

حيث إن موهبة القصة نادرة ، نلتقى عادةً بأناس يبدو أن لديهم هذه الموهبة بالفطرة ، هؤلاء هم رواة أركان الشارع ، الذين يكون الحكى بالنسبة لهم سهلا مثل الابتسامة . حين يتجمع العمال حول ماكينة القهوة مثلا ، يبدأ الحكى . إنه عملة الاتصال البشرى ، وحين يتجمع عدد صغير من الناس فى هذا الطقس الصباحى سيكون هناك على الأقل واحد منهم لديه هذه الموهبة.

دعنا نقل إن راويتنا فى هذا الصباح ستحكى لصديقاتها " كيف أوصلت أطفالها إلى باص المدرسة ". مثل بحار كولريدج القديم ، تستحوذ على اهتمام الجميع ، تجتذبهن بسحر حديثها فاغرات الأفواه ، يمسكن بفناجين القهوة . إنها تنسج حكايتها بتشويق بالغ ، يضحكن وربما يبكين ، ممسكة بهن جميعا فى حالة إثارة ، حتى تنتهى بالمشهد الأخير المتفجر : "وهكذا وضعت هؤلاء المزعجين الصغار فى الباص هذا الصباح ". تتكئ زميلاتها، وهن يغمغمن " يا الله، نعم، يا هيلين ، إن أطفالنا هم هكذا تماما !" .

والآن ، دعنا نقل إن الحكى ينتقل إلى الفتى الذى يجاورها، الذى يحكى للآخرين الحكاية الفاجعة عن كيف ماتت أمه فى عطلة نهاية الأسبوع .. ويضجر الجميع لدرجة كبيرة . كانت قصته كلها سطحية ، حافلة بالتكرار من التفاصيل التافهة إلى

الكليشيهات : " كانت تبدو جيدة فى كفنها ". فى منتصف حكيه المتوجع كان الآخرون يتوجهون حيث إناء القهوة من أجل فنجان آخر، وهم يصممون آذانهم عن حكايته الحزينة.

عندما يكون هناك خيار بين مادة تافهة محكية بذكاء ، فى مقابل مادة رائعة محكية على نحو ردئ ، سيختار المستمعون دائما المادة التافهة المحكية بذكاء . إن أساتذة الحكي يعرفون كيف يعتصرون الحياة من أتفه الأشياء ، بينما الحكاءون الضعفاء يجعلون الجيد يصبح رديئا . قد يكون لديك نفاذ بصيرة بوذا ، لكن إذا لم تكن تستطيع أن تحكى قصة ، ستصبح أفكارك جافة مثل الطباشير .

موهبة الحكى أساسية والموهبة الأدبية ثانوية ، لكنها ضرورية ، وهذا مبدأ مطلق فى الفيلم والتليفزيون ، وأكثر صدقا فى المسرح ، وعلى الورق بأكثر مما يرغب كتاب المسرح والروائيون أن يعترفوا ، رغم ندرة موهبة القص ، فلابد أن يكون البعض منها وإلا فلن تكون متلهفا على أن تكتب ، ومهمتك هى أن تعتصر منها الإبداع الممكن . وعن طريق استخدام كل شيء وأى شيء تعرفه عن حرفة القص ، يمكنك أن تجعل موهبتك تشكل قصة ؛ لأن الموهبة دون الحرفة مثل الوقود دون محرك ، يحترق ولكنه لا يحقق شيئا .

الجزء الثانى

عناصر القصة

القصة المحكية بشكل جميل عبارة عن وحدة سيمفونية متكاملة من حيث البناء والمضمون والشخصية والجنس الأدبى والفكرة ، منصهرين معا بشكل مترابط . ويجب على الكاتب ، كى يوجد تناغما بينها ، أن يدرس عناصر القصة كما لو كانت آلات فى فرقة موسيقية ؛ أولاً بشكل منفرد ، ثم بشكل جماعى متناغم .

(٢)

مكونات البنية

مصطلحات تصميم القصة:

حين تطرأ شخصية على خيالك ، يفتح ذلك أمامك فيضا من إمكانات القصة . ويمكنك أن تبدأ السرد قبل أن تولد الشخصية إن شئت ، ثم تتبعها يوما بعد يوم ، عقدا بعد عقد ، حتى الموت والفناء . تشتمل حياة الشخصية على مئات الآلاف من الساعات المعاشة ، وهى ساعات مركبة متعددة المستويات .

إن قصة حياة كل شخصية وأى شخصية من البداية إلى النهاية أشبه بدائرة المعارف. والبراعة فى اختيار دقائق قليلة ، لكنها تعبر عن حياة كاملة .

يمكنك أن تضع قصة من خلال حياة البطل الداخلية ، بادئا من أعمق مستوى ، وأن تسرد حكاية كل أفكاره ومشاعره الداخلية ، فى يقظته وأحلامه . أو يمكنك أن تنتقل إلى مستوى الصراع الشخصى بين بطل القصة وأسرته وأصدقائه ومحبيه . أو أن تتطرق إلى المؤسسات الاجتماعية ، واضعا الشخصية فى تعارض مع المدرسة والمستقبل والكنيسة ونظام العدالة . أو فى مجال أوسع حيث يمكنك أن تضع الشخصية أمام البيئة - شوارع المدينة الخطرة والأمراض القاتلة والسيارة التى لا تريد أن تنطلق وانقضاء الزمن ، أو فى أى خليط من هذه المستويات معا .

هذا المجال المعقد من قصة الحياة لابد من أن يصبح هو القصة المحكية . كى تصمم فيلما ، يجب أن تختزل وتهذب اندفاع قصة الحياة إلى ساعتين تعبران تقريبا

عن كل ما تركته. وحين تكون القصة محكية جيدا، أليس ذلك هو التأثير ، حين يعود أصدقاء من مشاهدة فيلم، وتسألهم عما كان يدور الفيلم ؟ ، هل لاحظت أنهم غالبا ما يضعون القصة المحكية داخل قصة الحياة ؟

" عظيم ! لقد كانت القصة حول فتى نشأ فى مزرعة تعمل بنظام المشاركة . كان قد كدح وهو صبى مع أسرته تحت الشمس الحارقة . التحق بالمدرسة ، لكنه لم يحقق الشيء الكثير ، لأنه كان عليه أن يستيقظ فجر كل يوم ، لكى يعزق ويجتث الحشائش الضارة . لكن شخصا ما أعطاه جيتارا وتعلم أن يعزف عليه ، وكان يكتب أغانيه الخاصة .. وأخيرا، مستفيدا من حياته القاسية ، هرب ، عائشا بما يسد الرمق من عزف الجيتار فى حانة من الحانات . ثم قابل فتاة جميلة لها صوت عذب . ووقعا فى الحب ، وكونا فريقا وفرقة موسيقية ، وسرعان ما ذاع صيتهما بسرعة الصاروخ . لكن المتاعب نشأت ، لأن الأضواء كانت دائما من نصيبها . كان قد كتب أغانيهما ، رتب أمورهما ، ساندها ، لكن الناس كانوا يأتون فقط من أجل أن يشاهدوها هى . تحول إلى الشراب ، وهو يعيش فى ظلها ، فاضطرت أخيرا إلى الاستغناء عنه ، وها هو قد عاد إلى الطريق ثانية ، حتى انحدر إلى القاع . استيقظ فى فندق رخيص ، فى مدينة متربة فى "مدوست" مفلسا وبلا أصدقاء ، سكيرا فاقد الأمل ، لا يملك نصف دولار من أجل استخدام التليفون، لا يوجد من يطلبه ، هذا إذا وجد نصف دولار .

بكلمات أخرى ، فإن فيلم TENDER MERCIES حكى الحكاية منذ المولد . لكن شيئا مما سبق لم يكن فى الفيلم . يبدأ فيلم TENDER MERCIES فى الصباح حين يستيقظ ماك سلدج – الذى مثله روبرت دوفال – وهو فى القاع . وتغطى الساعتان التاليتان العام التالى من حياة سلدج . ويتأتى لنا أن نعرف كل شيء عن ماضيه ، من خلال المشاهد ومن بينها ، وكل ما حدث وكانت له أهمية فى ذلك العام ، حتى الصورة الأخيرة التى تعطينا رؤية لمستقبله . هنا حياة إنسان فعلا ، منذ مولده حتى مماته ، بين ظهور تدريجى واختفاء تدريجى يقوم به هورتون فوت ، الحائز على جائزة الأوسكار عن كتابة السيناريو .

البناء:

يجب على الكاتب أن يقوم بالاختيار ، من قصة حياة سريعة متدفقة . فالعوالم الخيالية ليست أحلام يقظة ، بل هى ورش صناعية مرهقة ، نعمل بحثا عن مادة ، نفصل منها فيلما . إلا أننا ، حين نسأل " ماذا نختار ؟ " لن نجد اتفاقا بين كاتبين ، فالبعض يبحث عن شخصية ، والبعض الآخر عن حدث ، أو صراع ، وربما عن حالة أو صورة ، أو حوار. لكن ليس هناك عنصر واحد ، يمكن أن يبنى قصة بمفرده. الفيلم ليس مجرد لحظات من صراع أو نشاط ، شخصى أو عاطفى ، حديث بارع أو رمزى. ما يبحث عنه الكاتب هو الأحداث ، لأن الحدث يحتوى على كل ما سبق وأكثر.

يتكون البناء من مختارات من أحداث من قصص حياة الشخصيات ، التى تؤلف سلسلة خطة استراتيجية توقظ انفعالات وتعبر عن رؤية خاصة للحياة .

يقع حدث بسبب من تأثيرات بشرية ، وهكذا ترسم شخصية ، تحتل مكانها فى المحيط، مولدة صورا ، وفعلا ، وحوارا ، إنها تسحب طاقة من نزاع منتجة انفعالا فى الشخصيات والمشاهدين بالمثل . لكن اختيار حدث لا يمكن أن يتم عشوائيا أو بلامبالاة . يجب أن تؤلف ، وأن " تؤلف " فى قصة ، يعنى كثيرا الأمر نفسه الذى يحدث مع الموسيقار. ماذا تتضمن ؟ ماذا يستبعد ؟ ماذا يجب أن تضع قبل أو بعد ؟

وكى تجيب على هذه الأسئلة ، فإن عليك أن تحدد هدفك . تؤلف أحداثا ، كى تفعل ماذا ؟ قد يكون أحد الأغراض هو أن تعبر عن مشاعرك ، لكن هذا يصبح انغماسا ذاتيا ، إذا لم يحقق نتيجة فى إيقاظ انفعالات المشاهدين . قد يكون الغرض الثانى ، هو أن تعبر عن أفكار ، لكنك عندئذ تخاطر بنظرية التركيز على الأنا ، التى ربما لا يستطيع المشاهدون أن يتتبعوها . من أجل ذلك ، يحتاج تصميم الأحداث خطة استراتيجية مزدوجة .

حدث :

يعنى الحدث تغيرا . إذا كانت الشوارع خارج نافذتك جافة ، ثم رأيتها مبتلة بعد قيلولة، فستفترض أن حدثا قد وقع ، هذا الحدث يسمى مطرا . لقد تغير العالم من الجفاف إلى البلل . أنت لا تستطيع أن تبنى فيلما ، مع ذلك ، من لاشيء سوى تغيرات فى الطقس - رغم أن هناك من يحاولون مع أحداث قصة مليئة بالمعنى ، وليست عبثا . لكى تجعل التغيير ذا معنى فلابد بدايةً من أن يحدث لشخصية . إذا رأيت شخصا غارقا فى مطر غزير ، فسيكون فى ذلك معنى أكبر من مجرد وجود شارع مبتل أو رطب.

حدث القصة يخلق تغييرا مليئا بالمعنى فى وضع الشخصية ، الذى يتم التعبير عنه وممارسته بما يعرف بالقيمة .

كى تصنع تغييرا ذا معنى يجب أن تعبر عنه ، ويجب أن يتفاعل معه المشاهدون ، بما يعنى القيمة . أنا لا أعنى بالقيم الفضائل أو " القيم العائلية " الأخلاقية . القيم القصصية تشير إلى المعنى الأوسع للفكرة، لأن القيم روح القص . وفى النهاية ، فإن الفن الذى نقدمه للعالم هو فن التعبير عن إدراكنا لهذه القيم .

القيم القصصية ، تلك الصفات العامة من التجارب الإنسانية التى قد تتحرك من الإيجابى إلى السلبى ، أو من السلبى إلى الإيجابى ، ما بين لحظةٍ وأخرى .

على سبيل المثال : حى / ميت (إيجابى / سلبى) تعتبر قيمة قصصية، مثل هذه: حب / كراهية، حرية / عبودية ، صدق / كذب ، شجاعة / جبن ، ولاء / خيانة ، حكمة / غباء ، قوة / ضعف ، إثارة / ضجر ، وما إلى ذلك . كل تلك الأنواع المزدوجة من الخبرة ، التى يمكن أن تعكس حملها فى أى لحظة ، هى قيم قصصية . قد تكون معنوية ؛ خير / شر ، أو أخلاقية ؛ صواب / خطأ ، أو ببساطة محملة بقيمة. إن أمل / يأس ، لا تعتبر قيمة معنوية أو أخلاقية ، لكننا بالتأكيد نعرف حين نكون عند نهاية تجربة أو أخرى.

تخيل نفسك تنظر من نافذتك فى شرق إفريقيا عام ١٩٨٠ ، فترى الجفاف فى كل مكان . الآن لدينا قيمة فى خطر : البقاء ، حياة / موت . نبدأ من البيئة : هذه المجاعة المرعبة التى تقتنص الأرواح بالآلاف . لو أنها فقط أمطرت، تلك الرياح الموسمية التى تجلب الخضرة ثانية للأرض ، والمرعى للحيوان ، والبقاء للبشر، هذه الأمطار لابد من أن تكون ذات معنى عميق ، لأنها تحول القيمة من السلبى إلى الإيجابى ، من الموت إلى الحياة.

مع ذلك ، فبقدر ما كان هذا الحدث قويا كما يجب أن يكون ، فإنه مازال غير مؤهل لكى يكون حدثا فى قصة ؛ لأنه حدث بالصدفة . وأخيرا ، تسقط الأمطار على شرق إفريقيا . وعلى الرغم من أنه مازال هناك مكان للصدفة فى السرد ، إلا أنه لا يمكن لقصة أن تخرج من العدم ، وإنما بأحداث تصادفيه لا يهم مدى انطوائها على قيمة.

يصنع حدث قصة تغييرا ذا معنى فى حياة شخصية ما يتم التعبير عنه وممارسته باعتباره قيمة ويتحقق من خلال صراع .

مرةً أخرى ، يأتى رجل إلى عالم ضربه الجفاف ، متخيلا نفسه " صانعا للمطر" . لدى هذا الشخص صراع داخلى عميق ، بين إيمان قوى بأنه يستطيع أن يجلب المطر ، رغم أنه لم يكن قادرا من قبل على أن يفعل ذلك ، وخوف مرعب من أن يكون غبيا أو مجنونا . يقابل امرأة ، ويقع فى حبها ، ثم يعانى وهى تحاول أن تؤمن به ، لكنها تتركه مقتنعة أنه دجال أو أسوأ من ذلك . كما يوجد صراع عميق بينه وبين المجتمع ، البعض يتبعه كما لو كان مسيحا ، بينما يريد آخرون أن يرموه بالحجارة لطرده من المدينة . أخيرا، يواجه صراعا عنيفا مع العالم المادى ، الرياح الحارة ، السماوات الخالية ، الأرض القاحلة ، فإذا كان هذا الرجل فى إمكانه أن يناضل عبر كل صراعاته الشخصية والداخلية ، ضد قوى المجتمعَ والبيئة ، ويستدر المطر فى النهاية من سماوات بلا سحب ، فإن تلك العاصفة لابد من أن تكون مليئة بمعان كبيرة ومهيبة ؛ لأن ذلك هو تغيير الحافز عليه هو الصراع . ما نصفه الآن هو فيلم **THE RAINMAKER**، الذى أعده للشاشة ريتشارد ناش عن مسرحية له.

مشهد :

بالنسبة للفيلم النموذجى ، سيختار الكاتب أربعين أو ستين حدثا قصصيا أو مشهدا تعرف عادة - ربما - كما يريد الكاتب الروائى أكثر من ستين، أما بالنسبة للكاتب المسرحى فنادرا ما يتجاوز العدد الأربعين.

المشهد هو حدث عبر صراع فى زمن مستمر تقريبا وفضاء ، يحول حالة من حياة الشخصية إلى قيمة واحدة على الأقل بدرجة من الأهمية يمكن إدراكها . من الناحية المثالية ، فإن كل مشهد هو حدث قصة .

انظر عن كثب إلى كل مشهد كتبته ، سل نفسك : ما القيمة الأساسية فى حياة شخصيتى فى هذه اللحظة ؟ حب ؟ صدق ؟ ماذا ؟ كيف جعلت تلك القيمة على قمة المشهد ؟ إيجابا ؟ سلبا ؟ بعضا من الاثنين ؟ سجل ملاحظة . انتقل إلى ختام المشهد ، وتساءل : أين هذه القيمة الآن ؟ إيجابا ؟ سلبا ؟ كليهما معا ؟ سجل ملاحظة وقارن . إذا كانت الملاحظة ، التى كتبتها فى نهاية المشهد هى الملاحظة نفسها التى سجلتها عند الافتتاح ، فإن لديك ، الآن ، سؤالا مهما لتسأله : لماذا يوجد هذا المشهد فى نصى؟

إذا كانت حالة القيمة المحملة لحياة الشخصية كما هى فى نهاية كل مشهد ، فلا شىء ذا معنى يحدث . عندئذ يكون للمشهد حيويته دون أن يتغير شىء فى القيمة . كل ما هنالك هو كلام عن هذا أو فعل ذلك ، إنه ليس حدثا .

لماذا إذن يوجد المشهد فى القصة ؟ ستكون الإجابة تقريبا مجرد تأكيد ، لأن تكون " تفسيرا " . إنه هناك كى ينقل معلومات حول شخصيات ، أو عالم ، أو تاريخ ، إلى مشاهدين يسترقون السمع . إذا كان التفسير هو المبرر الوحيد لمشهد ، فإن الكاتب المنظم سوف يستبعده ، ويستخدم معلوماته فى مكان آخر من الفيلم .

ليس هناك مشهد لا يتحول . هذا هو مثلنا . نحن نعمل على أن ندور كل مشهد من البداية حتى النهاية ، بتحويل قيمة مهمة فى حياة الشخصية من الإيجابى إلى

السلبى ، أو من السلبى إلى الإيجابى. إن التمسك بهذا المبدأ قد يكون صعبا ، لكنه ليس مستحيل التنفيذ.

تقابل فى أفلام مثل ؛ DIE HARD ، و THE FUGITIVE، و STRAW DOGS هذا الاختبار، لكن المثال يظل مراوغا، رغم أنه لم تكن هناك أساليب صارمة، فى فيلمى REMAINS OF THE DAY ، و THE ACCIDENTAL TOURIST، بل كان الفرق فى نوع تلك الأحداث ، التى تحول إلى قيم عامة مثل: حرية / عبودية ، أو عدالة /ظلم، كما ينتقل نوع التعليم إلى القيم الداخلية مثل : الوعى بالذات / خداع الذات أو الحياة : ذات معنى / بلا معنى . بغض النظر عن المذهب ، فإن المبدأ عام : إذا لم يكن المشهد حدثًا صادقًا ، ابتره .

كريس وآندى حبيبان يعيشان معا فى حب . يستيقظان ذات صباح ، ويبدآن فى الشجار . تتصاعد مشاجرتهما فى المطبخ ، وهما يسرعان لإعداد الإفطار . يصبح الشجار فى الجراج أكثر بذاءة ، وأيضا حينما يصعدان إلى السيارة ، ليمضيا إلى العمل معا . أخيرا، تتحول الكلمات إلى عنف على الطريق السريع ، حين ينحرف آندى بالسيارة إلى جانب الطريق ، ويقفز خارجا منها ، منهيا علاقتهما . هذه السلسلة من الأحداث ، والمواقع تخلق مشهدا : إنها تحول الاثنين من الإيجابى (يعيشان حالة حب) إلى السلبى (أصبحا فى كراهية وفراق).

تلك الانتقالات الأربعة فى المكان - من حجرة النوم إلى المطبخ ، إلى الجراج ، إلى الطريق السريع - تكون لقطات كاميرا، لكنها ليست مشاهد حقيقية . على الرغم من أنها تكثف التصرف وتجعل اللحظة الحرجة معقولة ، فإنها لم تغير القيم الرئيسية . وبينما يبدأ النزاع فى أثناء الصباح ، كان الاثنان معا، ويفترض أنهما فى علاقة حب . لكن حين يصل الحدث إلى نقطة التحول - صفق باب السيارة ، وإعلان آندى " انتهى الأمر ! " - تنقلب الحياة رأسا على عقب بالنسبة للعاشقين ، تتغير الفعالية إلى حدث ، ويصبح المخطط مشهدا كاملا ، حدث قصة .

بشكل عام ، فإن اختبار سلسلة الفعاليات ، التى تعين مشهدا حقيقيا، يكون : هل كان ممكنا أن تكتب " فى كل واحد "، أى فى وحدة من الزمان والمكان ؟ فى هذه الحالة ، فإن الإجابة ستكون نعم ، كان يمكن أن يبدأ نزاعهما فى غرفة النوم ، يبنى فى غرفة النوم ، وأن تنتهى العلاقة فى حجرة النوم أيضا . وهناك علاقات لا حصر لها انتهت فى غرفة النوم ، أو فى المطبخ ، أو فى الجراج ، وليس على الطريق السريع ، بل فى مصعد العمل . يمكن للكاتب المسرحى أن يكتب المشهد " فى كل واحد "؛ لأن محددات المسرح غالبا ما تجبرنا على الحفاظ على وحدتى الزمان والمكان ، بينما على الجانب الآخر ، يمكن للروائى أو كاتب السيناريو أن يرحل بالمشهد ، مجربا فى الزمن والمكان ، وأن ينشئ مواقع مستقبلية ، وفق ذوق كريس بالنسبة للأثاث ، أو وفق عادات آندى فى قيادة السيارة - وذلك لأسباب عديدة . بل يمكن حتى لهذا المشهد ، أن يتقاطع مع مشهد آخر ، ربما يدور حول زوج آخر. إن المتغيرات بلا نهاية ، لكن فى كل الحالات ، فإن هذا حدث قصة مفرد ، تحول إلى مشهد " عاشقان ينفصلان ".

لقطة :

تعد اللقطة أصغر عنصر داخل البناء. (دون أن يكون هناك خلط مع " beat" ، التى تستخدم مؤشراً فى عمود حوار، وتعنى " وقفة قصيرة "). لقطة تعنى تبدلا فى السلوك فى فصل / رد فعل . ولقطة وراء لقطة ، فإن هذه التبدلات هى التى تشكل تحولات المشهد .

لننظر عن كثب إلى مشهد " انفصال العاشقين ": بينما يستمر النذير، كريس تضايق آندى، يكون رد فعله من النوع نفسه. وبينما كانا يرتديان ملابسهما، تتحول المضايقة إلى سخرية ، ويتبادلان الإهانات . والآن ، فى المطبخ تهدد كريس آندى بقولها : "إننى إذا تركتك ، أيها الطفل ، ستكون بائسا جدا.." ، لكنه يعتبرها تخادعه ، حين يقول : "هذه هى البائسة التى أحب ". فى الجراج ، كريس خائفة من أنها

ستفقده ، فترجوه أن يبقى ، لكنه يضحك ويسخر من دعوتها . أخيرا ، فى السيارة المسرعة ، تكور كريس قبضتها ، وتضرب آندى ، قتال ، ثم صوت الكابح العنيف . يقفز آندى خارجا بأنف دامٍ ، يصفق باب السيارة ، ويصيح " انتهى الأمر" ، تاركا إياها مصدومة .

لقد بُنى هذا المشهد بست لقطات ، ستة تصرفات مختلفة بوضوح ، ستة تغيرات واضحة من فعل ورد فعل ؛ يضايق كل منهما الآخر ، يتبع ذلك تبادل إهانات ، ثم تهديد ، ويتجرأ كل منهما على الآخر ، يلى ذلك النزف ، وسخرية ، وفى الختام تبادل العنف ، الذى يقود إلى اللقطة الأخيرة ونقطة التحول : قرار آندى وفعله الذى ينهى العلاقة ، وكريس مدهوشة لا تصدق.

تسلسل :

اللقطات تبنى المشهد ، ثم تبنى المشاهد الحركة الأوسع التالية من تصميم القصة والتسلسل . يحول كل مشهد حقيقى الحالة ذات القيمة فى حياة الشخصية . لكن من حدث إلى حدث يمكن أن تختلف درجة التغير بشكل كبير . المشاهد قد تحدث تغيرات نسبية ولكنها مهمة . ومع ذلك ، فإن المشهد الذى يغطى التسلسل يوصل إلى تغير أكثر قوة وتصميما .

" التسلسل " تتابع فى مشاهد – ويتكون بشكل عام من اثنين إلى خمسة – تبلغ الأوج بأعظم تأثير من أى مشهد سابق .

مثلا المشاهد الثلاثة التالية تعتبر تسلسلا :

مفتتح : امرأة أعمال شابة لديها عمل مرموق فى منطقة " ميدوست " . فاتحها بعض رءوس الشركة الكبيرة ، وأجروا معها مقابلة لوظيفة فى مؤسسة فى نيويورك .

لكنها لم تفز بها بعد (سلبى). هى واحدة من خمس وصلن إلى التصفية النهائية . وتعى إدارة المؤسسة أن هذا المركز له بعد عام خطير لمن يشغله ، لذلك يريدون أن يروا هؤلاء المتقدمين على طبيعتهم فى إطار غير رسمى قبل اتخاذ القرار النهائى ، لذلك دعوا كل المتقدمين الستة إلى حفل فى مانهاتن ايست سايد.

المشهد الأول – فندق ويست سايد: حيث تستعد بطلتنا من أجل المساء . القيمة الأساسية ، هى الثقة فى النفس / الشك فى النفس . إنها تحتاج إلى كل ثقتها ، كى تقضى هذا المساء بنجاح ، لكنها مليئة بالشكوك (سلبى) . الخوف يكبلها بينما تخطو فى الحجرة ، قائلة لنفسها إنها كانت غبية أن تجىء إلى الشرق ، هؤلاء النيويوركيون سيأكلونها حية . بدأت تخرج ملابسها من حقيبتها ، وتجرّب هذا ، وتحاول ذلك ، كل شىء يبدو أسوأ من غيره . كان شعرها غير ممشط ومتشابك بالتجعدات . بينما كانت تعبث بملابسها وشعرها ، قررت أن تعبئ حقيبتها ثانية ، حتى تنقذ نفسها من الإذلال.

فجأة يرن جرس التليفون ؛ أمها تطلبها ، كى تتمنى لها حظا سعيدا مع تعبير الشعور بالإثم حول وحدتها وخوفها من الهجر . وضعت باربارا السماعة ، متيقنة من أن أسماك قرش مانهاتن لن يماثلوا أبدا سمكة القرش البيضاء الموجودة فى البيت . إنها تريد هذه الوظيفة ! وإذا هى تدهش نفسها بخليط من ملابس وأدوات زينة لم يسبق لها أن جربتها من قبل . ينسدل شعرها ساحرا فى مكانه . زرعت نفسها أمام المرآة ، بدت جميلة متأنقة ، عينان لامعتان ، تومضان بالثقة (إيجابى).

المشهد الثانى – تحت مظلة مدخل الفندق: رعد، برق، مطر شديد. ولأن باربارا من منطقة " تير هوت " ، فإنها لم تعط بقشيشا خمسة دولارات لحارس الباب حين قامت بالتسجيل ، لذلك فإنه لن يوفر لها سيارة أجرة ، حين تخرج فى العاصفة . إلى جانب ذلك ، فإنها حين تمطر فى نيويورك لا توجد سيارات أجرة . لذلك درست خريطة الزوار ، مفكرة فيما تفعل . تأكدت من أنها إذا حاولت أن تجرى من " وست ايتيز " عبر " سنترال بارك وست " ، ثم كل الطريق أسفل " سنترال بارك وست " إلى الشارع

الخامس والخمسين ، عبر " سنترال بارك ساوث " إلى شارع " بارك آفينيو " وأعلى إلى " إيست ايتيز " ، فإنها لن تصل أبدا إلى الحفل فى الوقت المحدد . لذلك قررت أن تفعل ما حذروها منه ، أن تمر عبر " سنترال بارك " فى الليل ، ليأخذ هذا المشهد قيمة جديدة : حياة / موت

غطت شعرها بورق جرائد ، ثم مضت فى الليل ، متحدية الموت (سلبى). ضوء يومض ، رعد ، وإذا بها وقد أحيطت بأفراد عصابة ، موجودة دائما هناك ، فى المطر أو فى الصحو ، بانتظار الأغبياء الذين يجرون عبر الحديقة ليلا . لكنها لم تدرس الكاراتيه عبثا . استخدمت ضربات القتال ، لشق طريق لها بين العصابة ، مفرقة أسماك القرش ، مبعثرة أسنانهم على الأرض الصلبة ، حتى تمكنت أخيرا ، أن تخرج من الحديقة حية (إيجابى) .

المشهد الثالث : ردهة مغطاة بالمرايا - شقة مبنى بارك أفينيو. تتحول القيمة الأساسية الآن إلى نجاح اجتماعى / فشل اجتماعى. لقد بقيت حية . لكنها حين نظرت إلى المرآة ، رأت فأرا ميتا: قطعا صغيرة ممزقة من أوراق الصحيفة على شعرها، دمًا على كل أجزاء ملابسها - دم العصابة - لكنه دم لا يعنى شيئا. هبطت ثقتها بنفسها بشدة إلى ما هو أبعد من الشك والخوف ، حتى انحنت بهزيمة شخصية (سلبى) ، مسحوقة تحت وطأة كارثة اجتماعية (سلبى) .

وصلت التاكسيات بطلاب الوظيفة الآخرين . بعد أن وجدوا سيارات أجرة ، وخرجوا ظاهرى الأناقة فى نيويورك . أخذتهم الشفقة على الخاسرة المسكينة من " ميدوست " ، فأرشدوها إلى المصعد .

فى مبنى الحريم، جففوا لها شعرها ، ووجدوا ملابس لا تلائمها ، اضطرت أن ترتديها ، ولأنها بدت فعلا كذلك ، ظلت الأضواء عليها طوال الليل . لكنها كانت قد استرخت على طبيعتها ، لأنها عرفت أنها قد خسرت على أى حال ، ومن أعماق أعماقها تدفق إليها شلال عزيمة لم تكن تعرف أنه لديها ، لم تخبرهم فقط عن معركتها فى الحديقة ، بل تهكمت عليها . كانت الأفواه تنكمش رعبا أو تتسع من الضحك . وفى

نهاية المساء، عرف مديرو التنفيذ من الشخص ، الذى يريدونه للوظيفة : إن من يستطيع أن يعبر تلك الحديقة المرعبة ، ويقوم بدوره بهذا النوع من الهدوء ، يكون هو الشخص المختار بوضوح من بينهم . وهكذا انتهى المساء ، بانتصارها الشخصى الاجتماعى ، لأنها هى التى حصلت على الوظيفة (إيجابى مضاعف).

يدور كل مشهد حول قيمته أو قيمه الخاصة . المشهد الأول : من الشك فى النفس إلى الثقة بها . المشهد الثانى : من الموت إلى الحياة ، ومن ثقة بالنفس إلى هزيمة . المشهد الثالث : من كارثة اجتماعية إلى انتصار اجتماعى . لكن المشاهد الثلاثة تتحول إلى تسلسل من قيمة أخرى أعظم تحلق عاليا وتتجاوز غيرها من القيم ، وتلك هى الوظيفة . فى بداية التسلسل ، لم يكن لديها وظيفة . ثم يصبح المشهد الثالث تسلسل ذروة ، لأن نجاحها الاجتماعى أكسبها الوظيفة . وكانت الوظيفة ، من وجهة نظرها ، قيمة عظيمة لدرجة أنها خاطرت بحياتها من أجلها.

من المفيد أن تضع عنوانا لكل تسلسل ، لتجعل سبب وجوده فى الفيلم واضحا لك . يعد هدف هذا التسلسل هو " الحصول على وظيفة " ، كى ينقلها من لا وظيفة إلى وظيفة . كان ممكنا أن يتم هذا الإنجاز فى مشهد واحد مع موظف الشئون الإدارية . ولكن لكى تقول شيئا أكثر من " أنها مؤهلة " ، كان لابد من ابتكار تسلسل كامل ، لا يمنحها الوظيفة فحسب ، بل يصور بطريقة مسرحية شخصيتها الداخلية وعلاقتها بأمها ، مع نفاذ بصيرة إلى نيويورك والشركة.

فصل :

تدار المشاهد بطرق فرعية ذات مغزى، وتبنى سلسلة من المشاهد تتابعا يدور بطريقة معتدلة، أكثر تأثيرا، يؤدى إلى بناء أكبر تال، هو الفصل ، الذى يعد حركة تدير فى عكس الاتجاه الرئيسى حالة قيمة من حياة الشخصية. يكون الفرق بين المشهد الأساسى والمشهد الذى يجعل التسلسل ذروة والمشهد الذى يجعل فصلا ذروة، فى

درجة التغير ، أو بشكل أكثر تحديدا ، فى درجة التأثير التى تكون لدى التغير ، للأفضل أو للأسوأ ، على الشخصية - على الحياة الداخلية وعلاقاتها الشخصية وحظها من العالم ، أو بعض خليط من كل ذلك .

يعد الفصل تتاليا فى تسلسلات تلتقى فى مشهد ذروة ، يسبب انعكاسا رئيسيا للقيم ، أكثر قوة فى تأثيره من أى تسلسل أو مشهد سابق.

القصة :

سلسلة من فصول تشكل البناء الأكبر : القصة . القصة ببساطة حدث واحد ضخم . حين تنظر إلى الموقف المحمّل بالقيم ، فى حياة الشخصية عند بداية القصة ، ثم تقارنه مع القيمة المحملة فى نهاية القصة ، فلابد أن ترى قوس الفيلم ، التغير الكاسح ، الذى يأخذ الحياة من حالة واحدة عند البداية إلى حالة متغيرة عند الختام . هذه الحالة الأخيرة ، هذا التغير فى النهاية ، يجب أن يكون مطلقا وغير قابل للانعكاس .

التغير الناتج عن مشهد يمكن عكسه: حيث يمكن للعاشقين فى المخطط السابق أن يعودا إلى بعضهما ، لأن الناس تقع كل يوم فى الحب ، ويخرجون منه ويعودون إليه مرة أخرى . يمكن أن ينعكس التسلسل : سيدة أعمال " ميدوست " استطاعت أن تفوز بالوظيفة فقط كى تكتشف أنها ستقدم تقرير عملها إلى رئيسها الذى تكرهه وتتمنى العودة إلى " تيرا هوت " . يمكن لفصل ذروة أن ينعكس : حيث قد تموت الشخصية ، كما حدث فى فيلم E. T. ، ثم تعود إلى الحياة . لم لا ؟ ففى الطب الحديث ، يعد إحياء الموتى أمرا مألوفا. وهكذا ، بواسطة مشهد متبوع بتسلسل متبوع بفصل ، يبدع الكاتب تغيرا ثانويا ومعتدلا ورئيسيا، لكن الواضح أنه يمكن لكل هذه التغيرات أن تنعكس. مع ذلك ، فإن هذه ليست الحالة فى ذروة الفصل الأخير.

ذروة قصة : يعد القصة تتاليا من فصول تبنى حتى ذروة الفصل الأخير ، أو ذروة القصة التى تجلب تغيرا مطلقا وغير قابل للانعكاس .

إذا جعلت أصغر عنصر يقوم بعمله ، فسيخدم ذلك غرض السرد العميق . اجعل كل جملة من الحوار أو كل سطر من الوصف ، إما أن يدير تصرفا أو حدثا أو يقيم شروطا للتغير . اجعل لقطاتك تبنى مشاهد ، والمشاهد تبنى تسلسلات ، والتسلسلات تبنى فصولا ، والفصول تبنى القصة حتى ذروتها .

إن المشاهد ، التى تدير حياة البطلة فى " تيرا هوت " من الشك بالنفس إلى الثقة فى النفس ، من خطر إلى نجاة ، من كارثة اجتماعية إلى نجاح تشترك فى تسلسل يأخذها من لا وظيفة إلى وظيفة ، إلى قوس السرد إلى ذروة القصة . ربما يكون هذا الافتتاح لتسلسل تلك المناظر تتابعا لتسلسلات ستأخذها من لا وظيفة إلى رئيس مجلس إدارة المؤسسة ، فى ذروة الفصل الأول . تبنى ذروة الفصل الأول هذه الفصل الثانى ، الذى تقودها فيه حروب المؤسسة الضروس إلى خيانة أصدقائها ورفاقها . فى ذروة الفصل الثانى يفصلها مجلس إدارة المؤسسة ، ومن ثم يكون مآلها الشارع . يرسلها هذا الانعكاس الرئيسى إلى مؤسسة منافسة ، مسلحة بالمعلومات السرية ، التى جمعتها حين كانت رئيسا لمجلس إدارتها ، وهو ما يساعدها على أن تصل إلى القمة مرة أخرى ، وهكذا يمكنها أن تدمر مستخدميها السابقين . هذه الفصول تحولها ، من العمل الجاد والتفاؤل وأمانة الموظفة الشابة التى تفتتح الفيلم ، إلى شخصية متمرسة على القسوة والسخرية والفساد فى حروب المؤسسة التى تنهى الفيلم – بتغير منعكس بشكل مطلق .

مثلث القصة :

أصبحت " الحبكة " فى بعض الدوائر الأدبية ، كلمة قذرة، سيئة السمعة ذات دلالة تجارية والخسارة خسارتنا ؛ لأن الحبكة مصطلح دقيق يحدد الاتساق الداخلى

ونموذج لإقامة علاقة متبادلة بين أحداث تقع عبر الزمن ، تشكيل وبناء قصة . وعلى الرغم من أنه لم يكتب أى فيلم جميل دون أى ومضات إلهام تصادفيه ، إلا أن السيناريو ليس حدثا عرضيا ؛ لأن المواد التى تظهر على نحو عشوائى لا يمكن أن تظل عشوائية . والكاتب يعيد كتابة مسودات إلهامه مرة ومرات ، جاعلا إياها كما لو أنها أبدعت الفيلم تلقائيا بشكل غريزى ، مع معرفته بمدى الجهد غير الطبيعى ، الذى بذله ، لكى يجعلها تبدو كما لو أنها جاءت بشكل طبيعى دون جهد .

تعنى الحبكة أن تبحر عبر منطقة القصة الخطرة ، فى أثناء مواجهة دستة احتمالات متفرعة ، كى تختار من بينها الممر الصحيح . الحبكة اختيار الكاتب للأحداث ورسم تصميمها فى الزمن .

مرةً أخرى ، ماذا يجب أن يتضمن ؟ ماذا يستبعد ؟ كيف يوضع ، قبل أو بعد ماذا ؟. يجب أن تتم اختيارات الحدث ، فالكاتب يختار إما بشكل جيد أو سيئ ، والنتيجة الحبكة .

حين عرض فيلم TENDER MERCIES للمرة الأولى ، وصفه بعض المراجعين بأنه " دون حبكة " ، ثم مدحوه بسبب ذلك . ليس لدى TENDER MERCIES حبكة فحسب ، بل هو محبوك على نحو مختار بعناية عبر بعض من أصعب مناطق الفيلم على الإطلاق : فهناك قصة يتحقق قوس فيلمها داخل عقل بطل القصة . هنا يمر بطل القصة بثورة عميقة غير قابلة للانعكاس فى مزاجه تجاه الحياة و/ أو تجاه نفسه . تكون مثل هذه القصص بالنسبة للروائى طبيعية وسهلة ، حيث يمكن للروائى أن يقدم أفكارا ومشاعر ، من خلال الشخص الثالث أو بضمير المتكلم ، لكى يحول حكاية كلية إلى شكل مسرحى على مستوى واسع من حياة البطل الداخلية . أما بالنسبة لكاتب السيناريو ، فإن مثل تلك القصص تكون هشة وصعبة . لا يمكن أن ندير عدسات الكاميرا تجاه جبهة الممثل ونصور أفكاره ، رغم أن هناك من حاولوا . بشكل ما يجب أن نقود المشاهدين ، لكى يفهموا الحياة الداخلية من خلال تصرف خارجى ، دون تحميل شريط الصوت بسرد تفسيرى أو حشو أفواه الشخصيات بحوار تفسيرى ذاتى . وكما يقول جون كاربنتيير : " السينما تحول الأشياء الذهنية إلى أشياء مادية "

كى يبدأ هورتون فوت التحول الكاسح العظيم من خلال بطل قصة فيلم TENDER MERCIES، افتتح الفيلم ببطله سلدج غارقا فى لا معنى حياته، لذا يقرر انتحارا بطيئا بالخمور ؛ لأنه لم يعد يؤمن بأى شىء - لا بالأسرة ولا بالعمل ولا بعالمه ، ولا حتى بما سيأتى. بينما كان فوت يتقدم فى فيلمه، متفاديا الأكليشيهات المحفوظة فى إيجاد معنى ، وبدلا من أن يغمر تجربته فى تيار رومانسى ، فيحقق بذلك نجاحا لامعا، أو إلهاما دينيا ، إذا به يقدم لنا رجلا ينسج ببساطة من خيوط رقيقة من الحب والموسيقى والروح ، حياة بسيطة ذات معنى. وهكذا ، اجتاز سلدج تحولا هادئا ، ووجد حياة تستحق أن تعاش .

يمكننا فقط تخيل عرق وآلام هورتون فوت ، التى عاناها فى أثناء إيجاد حبكة هذا الفيلم الخطر . إن خطوة واحدة خاطئة - مشهد واحد مفقود ، مشهد واحد غير ضرورى ، قد يؤدى إلى انهيار بورتريه رحلة ماك سلدج الداخلية المتسقة بإحكام . من أجل ذلك ، فإن الحبكة لا تعنى انقطاعات والتواءات حادة ، أو إثارة عالية ، أو مناظرة صادمة . بل بالأحرى ، يجب أن تكون الأحداث مختارة ، وأن يعرض نموذجها خلال الزمن . وبهذا الشكل من التأليف أو التصميم ، تكون كل القصص ذات حبكة.

الحبكة الرئيسية ، الحبكة الصغيرة، واللاحبكة:

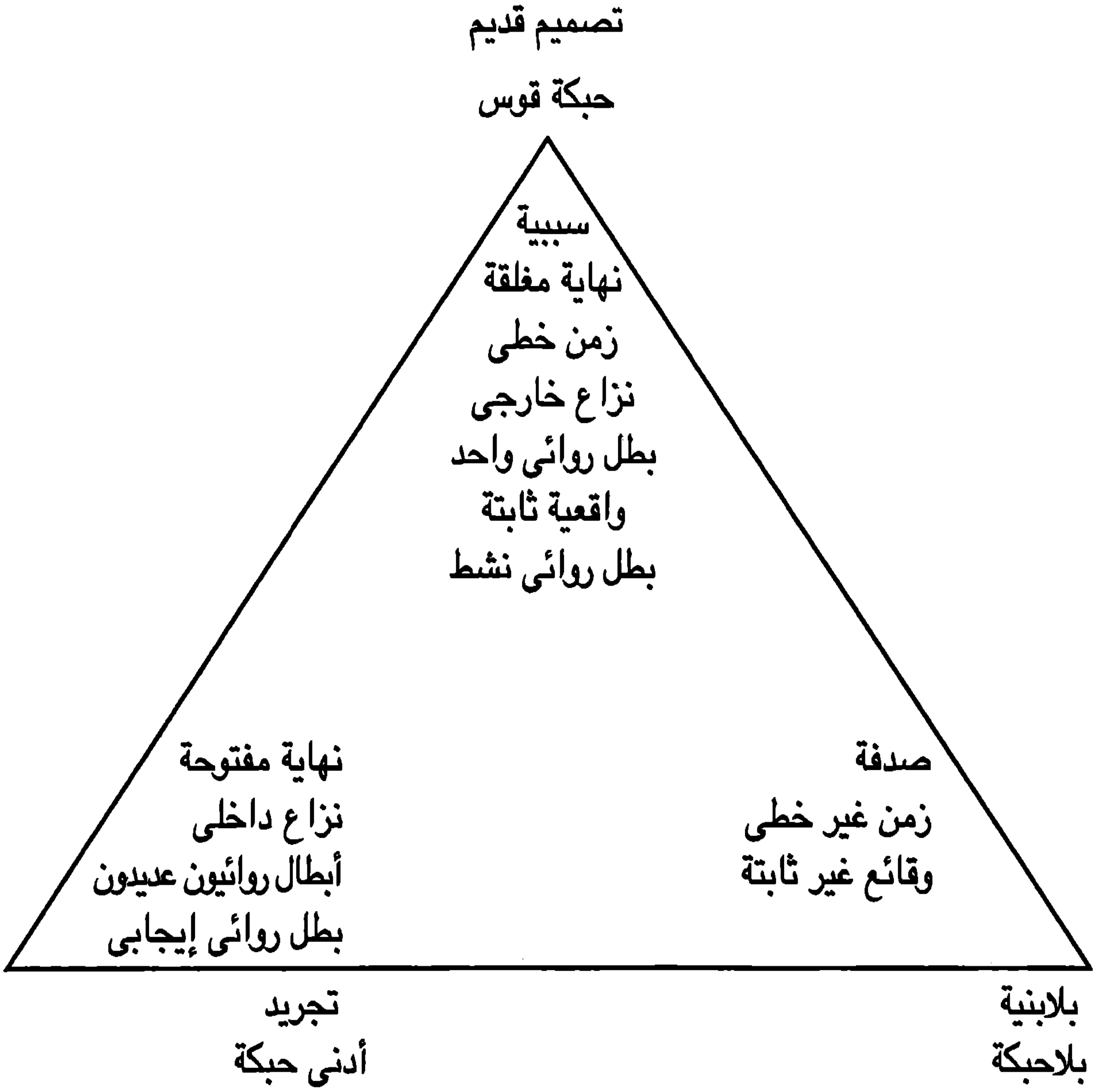
على الرغم من أن الاختلافات فى تصميم حدث عادةً غير قابلة للحصر ، فإنها ليست دون حدود . الأركان البعيدة للفن تصنع مثلثا لإمكانات شكلية تخطط عالم القصص . من خلال هذا المثلث، تبرز عالمية كل الكتاب ، كل رؤاهم للواقع وكيف تعاش الحياة خلال ذلك . وحتى تعرف موقعك فى هذا العالم ، ادرس إحداثيات هذه الخريطة ، وقارنها مع عملك قيد الإنجاز ، ودعها ترشدك إلى تلك النقطة ، التى تشترك فيها مع الكتاب الآخرين فى الرؤية نفسها .

توجد عند قمة مثلث القصة المبادئ، التى تمثل التصميم التقليدى. هذه المبادئ " تقليدية "، بأصدق معنى : لا زمنية (أى أنها لكل زمان ومكان)، ناقلة ثقافة، وأساسية

لكل مجتمع أرضى ، متحضر أو بدائى ، يرجع ثانية من خلال ألفية من الحكى الشفهى إلى ظلال الزمن ، حين نحتت ملحمة جلجامش على ألواح طينية قبل ٤٠٠٠ سنة ، محولة قصة إلى الكلمة المكتوبة للمرة الأولى ، كانت مبادئ التصميم القديم فعلا كاملة وجميلة وفى مكانها.

يعنى التصميم القديم قصة مبنية حول بطل روائى نشط يصارع أساسا ضد قوى خارجية معادية ، لكى يحقق رغبته عبر زمن متصل ، بشكل مرتبط بواقع خيالى باتساق وثبات ، إلى نهاية مغلقة لتغير مطلق غير قابل للانعكاس.

أنا أسمى مجموعة المبادئ اللازمنية الحبكة الرئيسية : (تنطق قوس ، كما فى زاوية قوس) ، وقوس تعنى بالحس القاموسى أن" تكون بارزة فوق الآخرين من النوع نفسه "


تصميم قديم
حبكة قوس
سببية
نهاية مغلقة
زمن خطى
نزاع خارجى
بطل روائى واحد
واقعية ثابتة
بطل روائى نشط
صدفة
زمن غير خطى
وقائع غير ثابتة
نهاية مفتوحة
نزاع داخلى
أبطال روائيون عديدون
بطل روائى إيجابى
بلابنية
بلاحبكة
تجريد
أدنى حبكة

شكل رقم (١)

ومع ذلك ، لا تعد الحبكة الرئيسية حدا لأشكال الحكى . لقد وضعت على الجانب الأيسر أمثلة من الحدود الدنيا. وكما قد تتطلب الكلمة ، فإن الحدود الدنيا تعنى أن يبدأ الكاتب بعناصر التصميم القديم ، لكن عليه أن يقلصها – يجعلها تنكمش أو يضغطها ، مشذبا أو باترا المعالم البارزة من الحبكة . إننى أسمى هذه المجموعة من التنويعات الدنيا بالحبكة الصغيرة . وهذا لا يعنى عدم وجود حبكة ؛ لأن القصة يجب أن تكون منفذة بشكل جميل تماما مثل الحبكة الرئيسية . وبدلا من ذلك ، فإن الحبكة الصغيرة تنحو إلى البساطة والاقتصاد ، فى الوقت الذى تحتفظ فيه بقدر كاف من القديم ، والذى سيجعل الفيلم يرضى المشاهدين ، ويجعلهم يخرجون من السينما وهم يفكرون " يا لها من قصة جيدة !"

توجد على الجانب الأيمن اللاحبكة ، وهى سينما نظيرة للرواية الضد أو للرواية الجديدة ومسرح العبث . هذه المجموعة من تنويعات اللابناء لا تختزل القديم ، لكنها تعكسه، بأشكال تقليدية مضادة ، كى تستغله ، وربما لكى تسخر من فكرة المبادئ الشكلية . ونادرا ما يكون صانع اللاحبكة مهتما بأن يصور على نحو أصعب ، أو أن يكون قاسيا تماما ، بل بالأحرى ، وحتى يجعل طموحاته " الثورية " واضحة ، فإن أفلامه تنصرف إلى التبذير والمبالغة فى الوعى الذاتى .

الحبكة الرئيسية : اللحم، البطاطا، مكرونة الباسطا، وكوسكس عالم السينما. لقد وشت الأغلبية الواسعة من الأفلام ، خلال المائة عام الماضية، بأنها قد وجدت متفرجين عالميين. إذا تصفحنا ما بين العقود، فسنجد أفلام THE GREAT TRAIN ROBBERY (USA / 1904)، THE LAST DAYS OF POMPEII (ITALY/ 1913)، THE CABINET OF DR. CALIGARI (GERMANY / 1920)، GREED (USA /1924)، THE BATTLESHIP POTEMKIN (USSR / 1925)، M (GERMANY/ 1931)، TOP HAT (USA / 1935)، LA GRANDE ILLUSION (FRANCE / 1937)، BRINGING UP BABY) USA / 1938)، CITIZEN KANE (USA / 1941)، BRIEF ENCOUNTER (UK /1945)، THE SEVEN SAMURAI (JAPAN /1945)، MARTY (USA / 1955)، THE SEVENTH SEAL (SWEDEN / 1957)، THE HUSTLER (USA/1961)، A SPACE ODYSSEY

DONA FLOR AND ، PART II (USA/1974) ،THE GODFATHER ،(USA/1968) ،A FISH CALLED WANDA (UK/1988) ،HER TWO HUSBANDS (BRAZIL/1978) ،THELMA & LOUISE (USA/1991 ،JU DOU (CHINA/1990) ،BIG (USA/1988) SHINE (AUSTRALIA/1996) - FOUR WEDDINGS AND FUNERAL (UK/1994) نلمح فيها تنوعا للقصة ،التى تطوقها حبكة رئيسية .

وعلى الرغم من أن الحبكة الصغيرة أقل اختلافا ، فإنها عالمية أيضا : مع أفلام NANOOK OF THE NORTH (USA/1922) LA PASSION DE JEANNE D,ARC (FRANCE /1928) , ZERO DE CONDUITE ,(FRANCE / 1933) , PAISAN (ITALY/ 1946), WILD STRAWBERRIES (SWEDEN/1957) THE MUSIC ROOM (INDIA / 1946) , THE RED DESERT (ITALY / 1946) , FIVE EASY PIECES (USA / 1970) , CLAIRE'S KNEE (FRANCE / 1970) , IN THE REALM OF THE SENSES (JAPAN / /1976) , TENDER MERCIES (USA / 1983), PARIS , TEXAS (WEST GERMANY / FRANCE SACRIFICE (SWEDEN /FRANCE/1986), PELLE THE CONQUEROR (DENMARK / 1987) , STOLEN CHILDREN (ITALY /1992), A RIVER RUNS THROUGH IT (USA / 1993) , TO LIVE (CHINA / 1994) , AND SHALL WE DANCE (JAPAN / 1997). كما تطوق الحبكة الصغيرة السرد التسجيلى، مثل فيلم WEL FARE USA / 1975).

نماذج أفلام اللاحبكة، أقل شيوعا ومعظمها أوروبى، بعد الحرب العالمية الثانية : مثل أفلام UN CHIEN ANDALOU (FRANCE / 1928) , BLOOD OF THE POET (FRANCE / 1932) , MESHES OF THE AFTERNOON (USA / 1943) , THE RUNNING , JUMPING AND STANDING STILL FILM (UK / 1959) , LAST YEAR IN MARIENBAD (FRANCE / 1960) , 8.5 (ITALY / 1963), PERSONA (SWEDEN / 1966), WEEKEND (FRANCE / 1967) , DEATH BY HANGING (JAPAN / 1968) , CLOWNS (ITALY / 1970) , MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL (UK / 1975) , THAT OBSCURE OBJECT OF DESIRE (FRANCE / SPAIN / 1977) , BAD TIMING (UK / 1980) , STRANGER THAN PARADISE (USA / 1984) , AFTER HOURS

(USA / 1985) , A ZED & TWO NOUGHTS (UK / NETHERLANDS / 1985) , WAYNE'S WORLD (USA / 1993) , CHUNGKING EXPRESS (HONG KONG / 1994) , LOST HIGHWAY (USA / 1997) . كما تتضمن أيضا أفلام اللاحبكة أفلاما تسجيلية مطعمة بكولاج ، مثل فيلم NIGHT AND FOG (FRANCE / 1955) , KOYAANIṢQATSI (USA / 1983).

فروق شكلية داخل مثلث القصة :

نهايات مغلقة مقابل نهايات مفتوحة :

توصل الحبكة الرئيسية إلى نهاية مغلقة حين تكون كل الأسئلة التى أثارتها القصة قد تم الإجابة عنها ، وتم إشباع كل المشاعر التى تكشفت . وحين يغادر المشاهدون مع تجارب دائرية مغلقة فلاشىء هناك محل شك ، ولاشىء لم يشبع .

بينما على الجانب الآخر ، فى أفلام الحبكة الصغيرة ، غالبا ما يغادر المشاهدون مع نهاية مفتوحة نوعا ما . ومع أن معظم الأسئلة التى أثارها السرد يكون قد تم الإجابة عنها ، يظلّ هناك سؤال أو سؤالان لم يختبرهما الفيلم ، تاركا للمشاهدين أن يستكملوها فى وقت لاحق بعد المشاهدة . وسيتم إشباع معظم المشاعر ، التى تم الكشف عنها بواسطة الفيلم ، لكن بقية من عاطفة قد تترك للمشاهدين ، حتى يشبعوها . ورغم أن الحبكة الصغرى قد تنتهى بعلامة استفهام من فكر أو شعور ، فإن النهاية " المفتوحة " لا تعنى أن الفيلم قد تحرر من المنتصف ، تاركا كل شىء معلقا . يجب أن يكون السؤال المطروح قابلا للإجابة ، والانفعال قابلا للحل ، لأن كل ما سبق أن قدم يقود ويحدد البدائل التى تجعل مدى الختام ممكنا .

النهاية المغلقة ذروة تغير مطلق ، غير قابل للانعكاس فى القصة ، يجيب عن كل الأسئلة التى أثارها وأشبعها السرد .

النهاية المفتوحة ذروة القصة، التى تترك سؤالا أو سؤالين دون إجابة، مع بعض عاطفة غير مشبعة.

فى ذروة فيلم PARIS، TEXAS نجد أبا وابنه قد تراضيا، وأن مستقبلهما قد تحدد، وأن أملنا من أجل سعادتهما قد تمّ إشباعه. لكن نجد أن هناك أيضا علاقتى زوج / زوجة، وأم / ابن، قد تركتا دون حلّ. فيبقى سؤالان مفتوحان: " هل سيكون لهذه الأسرة مستقبل معا ؟ وإذا كان الأمر كذلك، ما نوع ذلك المستقبل الذى سيكون ؟ ". لكن الإجابات ستوجد فى خصوصية أفكار ما بعد الفيلم: إذا أردت أن تكون هذه الأسرة معا، لكن قلبك يخبرك أن الأمر لن يكون كذلك، فتقضى مساء حزينا. أما إذا أمكنك أن تقنع نفسك أنهم سيعيشون معا بسعادة فيما بعد، فستمضى مسرورا. إن فن تجريد الحكى بتعمد، يقدم تلك القطعة الحرجة الأخيرة من العمل إلى المشاهدين.

الصراع الخارجى أمام الصراع الداخلى :

تضع الحبكة الرئيسية تشديدا على الصراع الخارجى . ورغم أنه يكون لدى الشخصيات صراعات داخلية قوية ، فإن التشديد يقع على صراعها مع صلاتها الشخصية ، مع مؤسساتها الاجتماعية ، مع قواها فى العالم الطبيعى . يحدث العكس فى الحبكة الصغيرة ، فقد يكون لدى بطل القصة صراعات خارجية قوية مع الأسرة ، والمجتمع ، والبيئة ، لكنه سيسقط بالتأكيد فى معارك تدور رحاها بين أفكاره الخاصة ومشاعره ، بين وعيه ولا وعيه .

قارن بين رحلتى بطلى فيلمى : THE ROAD WARRIOR , THE ACCIDENTAL TOURIST. فى الفيلم الأول ، يتحمل ميل جيبسون – الذى مثل ماكس المجنون – تحولات داخلية من اكتفاء ذاتى وحيد إلى تضحية ذاتية ، لكن بتشديد على أن يقع من أجل بعث الجماعة . أما فى الفيلم الثانى ، فتتغير حياة الكاتب الرحال ويليام هارت ، بينما يتزوج ثانية ، ليصبح الأب الذى يحتاجه كثيرا ولد وحيد ، لكن تشديد الفيلم

يقع من أجل بعث روح الرجل هذه ، حيث يهيمن قوس التغير على تحوله من رجل يعانى من شلل فى عواطفه إلى رجل حر.

البطل الفرد مقابل أبطال متعددين :

يحتل بطل وحيد القصة المسرودة ، عادةً بشكل تقليدى - رجل ، أو امرأة ، أو طفل - قلب الحكى . وتهيمن قصة رئيسية واحدة على وقت الفيلم ، وبطلها نجم الدور . ومع ذلك ، فإذا مزق الكاتب الفيلم إلى أجزاء عديدة متصلة ، أى إلى قصص بأحجام حبكات فرعية ، لكل منها بطل منفصل، ستكون النتيجة تصغير ديناميكية موجة البكرة الطويلة من الحبكة الرئيسية ، وإبداع تنوّع من حبكات مصغرة متعددة ، نمت بشكل شعبى منذ الثمانينيات.

فى فيلم THE FUGITIVE هناك حبكة رئيسية محملة على الكاميرا ، بحيث لا تفقد أبدا البطل هاريسون فورد: ليست هناك أى التفاتات جانبية، ولا حتى مجرد تلميح إلى حبكة فرعية. بينما فيلم PARENTHOOD ، من ناحيةٍ أخرى، يعدّ نسيجا معالجا من ست حكايات لستة أبطال . بالنسبة للحبكة الرئيسية ، تكون لصراعات هذه الشخصيات الست سيطرة خارجية ، فلا أحد منها يعانى معاناة عميقة أو من تغير داخلى كأبطال فيلم THE ACCIDENT TOURIST. ولكن لأن هذه المعارك العائلية تستحوذ على مشاعرنا من عدة اتجاهات ، ولأن كل قصة تستغرق وقتا مختصرا من خمس عشرة أو عشرين دقيقة من زمن العرض، فإن تصميمها المركب يجعل السرد ناعما.

تستمر تواريخ الحبكة المركبة منذ أفلام: INTOLERANCE (USA / 1916) , GRAND HOTEL (,USA / 1932), THROUGH A GLASS DARKLY (SWEDEN / 1961) , SHIP OF FOOLS (USA/ 1965), فى استخدامها العادى ، إلى أفلام الزمن الحاضر : - SHORT CUT PULP FICTION, DO THE RIGHT THING , EAT DRINK MAN WOMAN.

البطل الإيجابى مقابل البطل السلبى :

يميل البطل المفرد للحبكة الرئيسية إلى أن يكون إيجابيا وديناميكيا، ممتلئا بإرادة رغبة المطاردة عبر تصعيد دائم للصراع والتغير. ويعد بطل القصة فى تصميم الحبكة الصغيرة، رغم أنه لا يكون داخليا، نسبيا متفاعلا وسلبيا. وبشكل عام يمكن تعويض سلبيته ، إما بإعطاء البطل قوة داخلية للصراع، كما فى فيلم THE ACCIDENTAL TOURIST، أو بإحاطته بأحداث درامية، كما فى تصميم الحبكة المتعددة لفيلم PELLE THE CONQUEROR.

بطل القصة الإيجابى، فى سعيه وراء رغبة ، يقوم بفعل مباشر من خلال صراع مع الناس والعالم المحيط به.

أما بطل القصة السلبى، فيكون ظاهريا غير نشط فى أثناء سعيه وراء رغبة داخلية ، من خلال صراع مع جوانب طبيعته أو طبيعتها الخاصة .

الشخصية الرئيسية فى فيلم PELLE THE CONQUEROR شخصية مراهق تحت سيطرة عالم الكبار ، لديه قليل من الاختيار فى أن يكون متفاعلا . ومع ذلك ، فإن الكاتب بيل أوجست انتهز فرصة منفى بيل ، لكى يجعله مراقبا سلبيا للقصص التراجيدية ، التى تحيط به : يرتكب عاشقان على علاقة غير مشروعة جريمة قتل طفل ، وامرأة تشوه زوجها من أجل الزنا ، وثورة قائد عمال حوله الضرب إلى معتل العقل . وقد بقيت هذه الأحداث بعيدا عن الشاشة ، أو على مسافة منها ، لأن أوجست يحافظ على السرد من وجهة نظر الصبى ، لدرجة أننا قليلا ما نرى السبب ، بل نرى فقط ما بعد الحدث . غالبا ما يجعل التصميم ناعما ، أو يقلل إلى أدنى حد ، وهو ما يمكن أن يكون مثيرا، أو يصعب تذوقه.

الزمن الخطى مقابل الزمن غير الخطى :

تبدأ الحبكة الرئيسية من نقطة محددة فى الزمن، تتحرك باختصار للأمام عبر زمن مستمر تقريبا، وتنتهى فى تاريخ لاحق. إذا استخدمت الارتجاعات (الفلاش باك)،

فإن استخدامها يساعد المشاهدين على أن يضعوا الأحداث فى زمنها الصحيح. وعلى الجانب الآخر ، نجد أنه فى تيار اللاحبكة يكون الزمن غالبا استدراكيا ، زاحفا ، أو متناثرا ، وهو ما يجعل تصنيف ما حدث فى أى تسلسل خطى صعبا ، إن لم يكن مستحيلا . وقد لاحظ جودار ، ذات مرة ، أن جماليات الفيلم تقتضى أن يكون له بداية ووسط ونهاية .. وليس بالضرورة وفق هذا الترتيب.

تكون القصة ذات ارتجاعات (فلاش باك) أو من دونها ، مرتبة وفق ترتيب زمنى للأحداث ، حتى يمكن للمشاهدين أن يتابعوها ، مسرودة فى زمن خطى.

تتشظى القصة ، إلى شذرات عبر الزمن ، أو إلى مقطوعات زمنية مستمرة ، مسرودة فى زمن متداخل ، لدرجة أنه لا يمكن للمشاهدين أن يصنفوا ما قبل الحدث أو ما بعده ، وهذا يعنى أنها مسرودة فى زمن لا خطى .

يقابل طبيب نفسى (آرت جرا فنكل) فى فيلم ينحو إلى اللاحبكة هو : BAD TIMING ، امرأة (تريسا راسل) خلال إجازته فى النمسا. يحتوى الفيلم فى الثلث الأول على مشاهد يبدو أنها جاءت من البداية الباكرة لهذه العلاقة ، لكن فى وسطها ومضات تقفز للأمام إلى مشاهد علاقة المنتصف والمراحل الأخيرة فيها. ينثر النصف الأوسط من الفيلم مشاهد نفترض أنها من فترة المنتصف ، لكنه رصّعها بارتجاعات ونقلات للأمام حتى النهاية . يهيمن على الثلث الثالث مشاهد تبدو أنها جاءت من أيام الختام ، لكنها تزاوجت مع ارتجاعات إلى المنتصف والبداية. ينتهى الفيلم على فصل من الانجذاب المرضى نحو الموتى.

لقد أعيد عمل فيلم BAD TIMING بشكل معاصر عن فكرة قديمة " الشخصية كمصير " - فكرة أن قدرك يعادل من تكون ، لدرجة أن ظروف حياتك النهائية ستكون مقررة وفق طبيعة شخصيتك الفريدة ولاشىء آخر - ليس الأسرة أو المجتمع أو البيئة أو الفرصة . ومع خلط الزمن كما السلطة، فإن فيلم BAD TIMING يعد ذا تصميم لاحبكة ، حيث لا ترتبط الشخصيات فيه مع العالم الذى حولها . لن يكون هناك فرق فيما إذا كانوا قد ذهبوا فى نهاية أسبوع واحد إلى سالسبزبرج ، أو إلى فيينا فى

نهاية الأسبوع التالى ، وما إذا كانوا قد تناولوا غداء هنا أو عشاء هناك ، وما إذا كانوا قد تشاجروا حول هذا أو ذلك أو لم يتشاجروا ؛ لأن ما يهم هو الكيمياء السامة لشخصياتهم ، لأنه فى اللحظة التى تقابل فيها هذان الاثنان ، كانا قد ركبا قطارا سريعا ، يندفع مثل السهم إلى قدرهما الخيالى.

السببية مقابل المصادفة :

تركز الحبكة الرئيسية على كيفية حدوث الأشياء فى العالم ، كيف يخلق السبب تأثيرا ، كيف يصبح هذا التأثير سببا يطلق تأثيرا آخر . يرسم تصميم القصة القديم أوسع تداخل للحياة ، من الوضوح إلى الانغلاق ، من الحميمى إلى الملحمى ، ومن الشخصية الفردية إلى الكتلة العالمية . إنه يقيم شبكة ظاهرة من سلسلة سببية متصلة ، تلك التى حين تفهم ، تعطى للحياة معنى . وعلى الجانب الآخر ، غالبا تحل اللاحبكة صدفة أمام سبب ، واضعة تشديدا على تصادمات الأشياء العشوائية فى الكون ، التى تكسر سلسلة السببية وتقود إلى شظايا عبثية ، لا معنى لها.

تقود السببية القصة ، التى تحدث فيها أعمال تأثيرات ، تصبح بدورها أسبابا لتأثيرات أخرى ، تقود إلى مستويات مختلفة من الصراع ، فى ردود أفعال متسلسلة من أحداث مترابطة ، إلى ذروة القصة المعبرة عن ترابط الواقع الداخلى.

تقود الصدفة العالم الخيالى ، الذى تطلق أعماله غير المحفزة أحداثا ، لا تسبب أحداثا أخرى ، ولذلك تتشظى القصة إلى سلسلة أحداث متفرقة ذات نهاية مفتوحة ، معبرة عن لا ترابط الوجود.

فى فيلم AFTER HOURS يواعد شاب (جريفين دون) امرأة قابلها مصادفة فى مقهى بحى مانهاتن. ينفق آخر عشرين دولارا معه على سيارة الأجرة فى أثناء انتقالهما إلى شقتها بحى سوهو. فجأة يجد أنه قد تورط فى انتحار مدبّر للمرأة. لقد أصبح محاصرا فى سوهو دون نقود للمترو، وقد ظنه حشد من الجيران لص منازل فطاردوه.

وهكذا اعترضت هروبه شخصيات طائشة ودورة مياه طافحة ، حتى اختبأ فى النهاية بداخل تمثال ، سرقه لصوص حقيقيون ، لينتهى به الحال بداخل شاحنتهم المنطلقة ، ليهبط منها على بعد خطوات من محل عمله ، فى الموعد المضبوط لبدء العمل . لقد كان كرة رهان تدور عشوائيا حول مائدة الرب ، لكى يجعلها تستقر فى تجويف ما بشكل غير متوقع .

وقائع متسقة مقابل وقائع غير متسقة :

تعد القصة استعارة للحياة ؛ إنها تأخذنا إلى ما وراء الحقيقى إلى الجوهرى . لذلك يكون من الخطأ أن نطبق نموذجا واحدا لتحويل الواقع إلى قصة ؛ لأن العوالم التى نخلقها تطيع قواعدها الداخلية من السببية . إن الحبكة الرئيسية تتكشف فى إطار واقع متسق .. لكن الواقعية ، فى هذه الحالة ، لا تعنى الحقيقة . "الحياة المعاشة" والأكثر طبيعية ، ولذلك تعد الحبكة الصغيرة وجودا مجردا. تؤسس كل واقعية خيالية بشكل فريد كيف تحدث الأشياء من خلالها ، ولا تستطيع قواعد الحبكة الرئيسية أن تكسر ذلك ، حتى لو كانت غريبة.

الوقائع المتسقة مناظر خيالية تؤسس حالات تفاعل بين الشخصيات وعالمها ، وتظل فيه متسقة فى أثناء السرد لكى تنتج معنى .

من المفترض أن لكل الأعمال من نوع الفنتازيا (الخيالية) حبكات رئيسية ، تطبق فيها قواعد الواقع المتقلبة بصرامة . افترض أنه فى فيلم **WHO FRAMED ROGGER RABBIT** كانت هناك شخصية آدمية تطارد روجر ، الشخصية الكرتونية ، باتجاه باب مغلق . فجأةً يتسطح روجر فى بعدين ، وينزلق تحت العتبة ، ويهرب ، بينما يصطدم الإنسان بالباب . جميل. لكن، هنا ، ستصبح هذه قاعدة ، لا أحد يستطيع أن يمسك روجر ، لأنه يستطيع أن يتحول إلى بعدين ويهرب . إذا كان الكاتب يريد الإمساك بروجر فى مشهد مستقبلى ، فإن عليه أن يخترع عنصرا مساعدا غير آدمى ، أو أن

يرجع ثانية ليعيد كتابة تلك المطاردة السابقة . مادام أنه تم ابتكار قواعد القصة السببية ، فإن على كاتب الحبكة الرئيسية أن يعمل من خلال نظامه المبتكر ذاتيا . لذلك ، فإن الواقع المتسق يعنى عالما متسقا داخليا وصادقا مع نفسه.

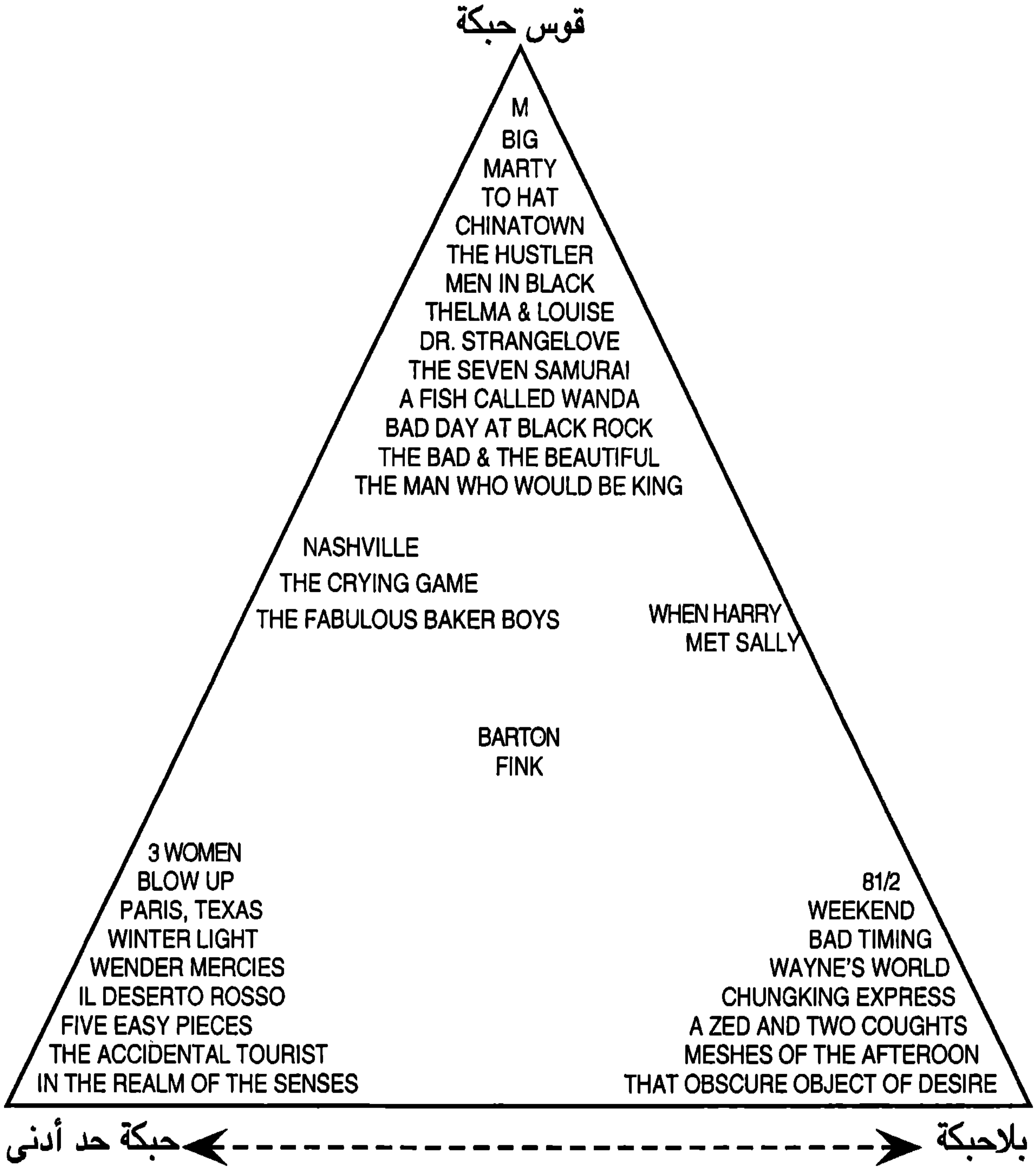
الوقائع غير المتسقة هى أوضاع لحالات تفاعل متداخلة ، تقفز فيها سلسلة الأحداث فى القصة ، من إحدى " الوقائع " إلى الأخرى ، كى تخلق حسا عبثيا.

فى اللاحبكة ، تكون القاعدة الوحيدة أن تكسر القواعد : ففى فيلم جين لوك جودار WEEKEND يقرر باريسيان أن يقتلا خالة عجوز ، من أجل الحصول على أموال التأمين . يقع حادث عبثى وهما فى الطريق إلى بيت الخالة ، وتدمر سيارتهما الرياضية الحمراء . أخيرا، وبينما يمشى هذان الباريسيان مجهدين على الأقدام عبر ممر ضيق مظلل بهيج ، تظهر فجأة إميلى برونتى ، مقتلعة من إنجلترا القرن التاسع عشر ، وملقاة على ممر فرنسى من القرن العشرين ، يقرآن روايتها " ويذرنج هيتس ". يكره الفرنسيان رؤية إميلى ، يشعلان ولاعة الزيبو ، ويشعلان النار فى تنورتها القطنية ، فتحرقها حتى تتحول إلى شكل هش .. ثم يمضيان .

هل هى صفعة للأدب القديم ؟ ربما ، لكن ذلك لا يحدث ثانية . هذه ليست سينما الانتقال فى الزمن . لم يخرج أحدٌ آخر من الماضى أو المستقبل من قبل أبدا، ماعدا إميلى ، ولمرة واحدة . لقد وضعت القاعدة ، لكى تكسر.

الرغبة فى قلب الحبكة الرئيسية رأسا على عقب بدأت مبكرا فى هذا القرن ، حين شعر كتاب مثل أوجست سترندبرج ، وأرنست تولر ، وفيرجينيا وولف ، وجيمس جويس ، وصمويل بيكيت ، ووليام س ، وبروخ ، بالحاجة إلى تقطيع الصلات بين الفنان والواقع الخارجى ، وبين الفنان والجزء الأعظم من المشاهدين . إن التعبيرية ، والدادائية ، والسريالية ، تيار الوعى ، ومسرح العبث ، واللارواية ، والبنية السينمائية المضادة ، كل هذه المدارس قد تختلف فى التكنيك إلا أنها تشترك معا فى النتيجة نفسها: الانسحاب إلى عالم الفنان الخاص ، إلى حيث يعترف المشاهدون بحرية تصرف الفنان . هذه عوالم الأحداث فيها خارج الزمن واعتباطية ومتشظية وفوضوية ، بل إن الشخصيات ليست متسعة من الناحية النفسية . ليست عاقلة ولا مختلفة ، ولكنها إما غير متسقة أو رمزية بشكل واضح.

لا تكون الأفلام فى هذه الحالة، استعارات " للحياة كما هى معاشة "، ولكن " للحياة كما يعتقد أن تكون ". إنها لا تعكس واقعا ، وإنما تعكس "أنا" صانع الفيلم ، وهو حين يفعل ذلك ، فإنه يجذب نهايات تصميم القصة باتجاه التيار التعليمى والبنى الفكرية . ومع ذلك ، فإن الواقع غير الثابت لتيار اللاحبكة مثل فيلم **WEEKEND** يمتلك وحدة الأنواع . وحين يصنع بشكل جيد ، يشعر بأنه تعبير عن الحالة الذاتية لذهنية صانع الفيلم . هذا الإحساس بالإدراك المفرد ، مهما بدا غير متماسك ، فإنه يمسك بالمشاهدين الراغبين فى أن يغامروا فى التعرف على تحريفاته .


قوس حبكة
M
BIG
MARTY
TO HAT
CHINATOWN
THE HUSTLER
MEN IN BLACK
THELMA & LOUISE
DR. STRANGELOVE
THE SEVEN SAMURAI
A FISH CALLED WANDA
BAD DAY AT BLACK ROCK
THE BAD & THE BEAUTIFUL
THE MAN WHO WOULD BE KING
NASHVILLE
THE CRYING GAME
THE FABULOUS BAKER BOYS
WHEN HARRY MET SALLY
BARTON FINK
3 WOMEN
BLOW UP
PARIS, TEXAS
WINTER LIGHT
WENDER MERCIES
IL DESERTO ROSSO
FIVE EASY PIECES
THE ACCIDENTAL TOURIST
IN THE REALM OF THE SENSES
81/2
WEEKEND
BAD TIMING
WAYNE'S WORLD
CHUNGKING EXPRESS
A ZED AND TWO COUGHTS
MESHES OF THE AFTEROON
THAT OBSCURE OBJECT OF DESIRE
بلاحبكة
حبكة حد أدنى

شكل رقم (٢)

التناقضات والتعارضات السبع الشكلية المذكورة سابقا ، ليست صارمة ولا ملزمة . هناك ظلال ودرجات غير محدودة من واقع انفتاح / انغلاق، سلبية / إيجابية ، وواقع متسق / واقع غير متسق ، وما شابه ذلك . كل إمكانيات السرد موزعة داخل مثلث تصميم القصة ، لكن الأفلام ، والتى بمثل هذا النقاء من حيث الشكل قليلة جدا. كما أن كل جانب من المثلث بمثابة طيف لاختيارات البناء ، حيث تنزلق قصص الكتاب على طول تلك السطور ، لكى تندمج أو تستعير من كل نهاية .

يقع فيلما THE FABULOUS BAKER BOYS , THE CRYING GAME فى منتصف المسافة بين الحبكة الرئيسية والحبكة الصغيرة. كلاهما يروى حكاية عزلة سلبية ، وكلاهما نهايته مفتوحة ، بينما مستقبل حبكة قصة الحب الفرعية يمضى دون إجابة. تصميم كليهما ليس كلاسيكيا، مثل فيلم CHINATOWN أو THE SEVEN SAMURAI، كما أنهما ليسا عند الحدود الدنيا، مثل فيلم FIVE EASY PIECES أو THE SCENT OF GREEN PAPAYA .

تعد الأفلام ذات الحبكات المتعددة أيضا أقل من الكلاسيكية ، وأكثر من التجريدية . ترجع عظمة أعمال روبرت آلتمان ، وهو أستاذ هذا الشكل ، إلى أنها تقدم طيفا للإمكانيات . وقد يعد الفيلم المتعدد الحبكة " صعبا "، حين يميل باتجاه الحبكة الرئيسية ، مثل قصص فردية تدار غالبا بواسطة ظروف خارجية عاتية ، مثل فيلم NASHVILLE ، أو " ناعمة " ، أو حين تميل باتجاه حبكة صغيرة ، عندما تبطئ خطوط الحبكة من معدل تقدمها ويصبح الفعل داخليا (3 WOMEN) .

قد يبدو أحد الأفلام بلا حبكة ، فعندما وضعت نورا إيفرون وروب راينر مشاهد من عمل تسجيلى ساخر فى فيلم WHEN HARRY MET SALLY ، أصبحت واقعية الفيلم عرضة للمساءلة ؛ فالمقابلات التسجيلية للثنائيات الأكبر سنا الذين ينظرون إلى الوراء ، إلى كيفية التقائهم ، عبارة عن مشاهد فى الحقيقة مع ممثلين يعملون بالأسلوب التسجيلى . هذه الوقائع المزيفة تنطوى بداخلها على قصة حب ، دافعة الفيلم باتجاه اللابنية والسخرية من الذات .

يوضع فيلم BARTON FINK فى المركز ، وهو يستمد صفات من كل التيارات . إنه يبدأ كقصة كاتب مسرحى شاب من نيويورك (بطل قصة مفرد) ، يحاول أن يضع بصمته فى هوليود (صراع نشط مع قوى خارجية) - حبكة رئيسية . لكن فينك (جون تورتورو) يصبح أكثر وأكثر انعزالا، ويعانى من سكتة كتابية شديدة (صراع داخلى) - حبكة صغرى ، وعندما يتطور ذلك إلى هلوسات ، نصبح أقل وأقل تأكدا مما هو حقيقى ، وما هو فنتازيا (وقائع غير متسقة) ، حتى نصل إلى عدم الثقة فى أى شىء (تشظى فى نظام الزمن والسبب) - لا حبكة . وبالأحرى تكون النهاية مفتوحة ، مع فينك يحدق فى البحر، لكنه من المؤكد تماما أنه لن يكتب فى تلك المدينة ثانية .

تغير مقابل ركود :

توجد قصص، أعلى الخط المرسوم بين تيارى الحبكة الصغيرة والبلاحبكة ، تتغير الحياة فيها بوضوح . ومع ذلك ، فإنه عند حدود الحبكة الصغرى ربما يكون التغير غير مرئى بالفعل ، لأنه يحدث عند أعمق مستوى من الصراع الداخلى ؛ مثل فيلم HUSBANDS . وربما يتفجر التغير عند حدود البلاحبكة إلى نكتة عالمية ؛ مثل فيلم MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL . لكن فى كلتا الحالتين، تتغير القصص أو الحياة إلى الأفضل أو إلى الأسوأ.

تظل القصص، أسفل هذا الخط، فى حالة ركود ولا تتغير ، حيث يكون شرط حياة الشخصية المحمل بقيمة فى نهاية الفيلم ، متماثلا فعليا مع ما كان موجودا عند الافتتاح . القصة تنحل إلى بورتريه شخصى ، سواء أكان بورتريها محتمل التصديق أو عبثيا . إننى أطلق على هذه الأفلام ، أفلام اللاحبكة . رغم أنها قد تخبرنا ، تلمسنا ، ولها بلاغتها الخاصة أو بناؤها الأساسى ، فإنها لا تحكى قصصا ، لذلك تقع خارج مثلث القصة ، فى مجالٍ قد يتضمن كل ما يمكن أن يسمى " سردا " بشكل عام .

هناك أفلام قطعة من الحياة، مثل فيلمى UMBERTO D , FACES ,NAKED،الذين نكتشف أن أبطالهما يعيشون حياة متوحدة مضطربة . إنهم يختبرون بمزيد من

المعاناة، لكن عند نهاية الفيلمين يبدو أنهم قد استسلموا لحياة الألم ، وأنهم مستعدون للمزيد . فى فيلم SHORTCUTS ، تتعدل حياة أفراد من خلال خطوط قصصها العديدة ، لكن يظل هناك قلق فى الفيلم ، يتخلل كل شىء ، حتى لتبدو الجريمة والانتحار جزءا من مشهد طبيعتها . رغم أنه لاشىء قد تغيّر من خلال عالم اللاحبكة ، إلا أننا نكون قد اكتسبنا بعض البصيرة والأمل فى أن يتغير بداخلنا شىء ما .

يرصد تيار اللاحبكة واللابنية أيضا نموذجا دائريا ، ولكنه يحوله من خلال السخرية والعبث إلى أسلوب غير طبيعى. ربطت أفلام : MASCULINE FEMININE (FRANCE / 1966), THE DISCREET CHARM OF THE BOURGEOISIE (FRANCE / 1972) و PHANTOM OF LIBERTY (FRANCE / 1974) مشاهد تسخر من تصرفات البورجوازية الغربية والجنسية والسياسية ، ولكن العميان الحمقى فى مشاهد الافتتاح ، يظلون عميانا وحمقى كذلك حين تهبط تترات الختام.

سياسات تصميم القصة :

فى العالم المثالى ، لن يتماس الفن مع السياسة. فى الواقع ، لا يمكن أن يكف أحدهما يده عن الآخر . لكن ، فى كل الحالات ، فإن السياسة تكمن داخل مثلث القصة : سياسات الذوق ، سياسات الاحتفالات والجوائز ، والأكثر أهمية من كل ذلك ، السياسات الفنية مقابل النجاح التجارى. كما فى كل الأشياء السياسية يؤدى التطرف إلى تشويه كبير للحقيقة. لدى كل منا عنوان طبيعى فى مكان ما من مثلث القصة . الخطر، هو أنك لأسباب أيديولوجية أكثر منها شخصية، قد تكون مضطرا لأن تترك موطنك لتعمل فى مكان بعيد، مقيدا نفسك إلى قصص، لا تصدقها فى أعماق قلبك. بينما إذا ألقيت نظرة أمينة على فيلم، هو غالبا فن جدل مخادع، فإنك لن تضل طريقك أبدا .

لسنوات طويلة ، كانت القضية السياسية الأولية ، " فيلم هوليود" أمام" فيلم الفن ". رغم أن المصطلحات تبدو قديمة، فإن أنصارها معاصرون ومعبرون جدا . وقد

تشكلت أطروحتهم حول ميزانية ضخمة مقابل ميزانية منخفضة، مؤثرات خاصة أمام تأليف تشكيلى، نظام النجم أمام طاقم التمثيل، أموال خاصة أمام دعم حكومى، مؤلفون أمام مقاتلين يمكن استئجارهم. لكن هناك وراء هذه المناظرات رؤى مختلفة تماما للحياة، حيث يمتد الحد الفاصل عبر قاع مثلث القصة: ركود مقابل تغير، وتناقض فلسفى مع متضمنات عميقة للكاتب. دعنا نبدأ بتعريف المصطلحات:

لا يتضمن مفهوم " فيلم هوليود " الأفلام التالية: REVERSAL OF FORTUNE , Q & A , DRUGSTORE COWBOY , POSTCARDS FROM THE EDGE , SALVADOR , RUNNING ON EMPTY , BLUE VELVET , BOB ROBERTS , JFK , DANGEROUS LIAISONS , THE FISHER KING , DO THE RIGHT THING , أو EVERYBODY SAYS I LOVE YOU. هذه الأفلام وعدد آخر مثلها حققت نجاحا عالميا ، وهى من إنتاج استوديوهات هوليود . حقق فيلم THE ACCIDENT TOURIST أكثر من ٢٥٠ مليون دولار على امتداد العالم ، متجاوزا معظم أفلام الحركة ، لكنه لا يقع ضمن هذا التعريف . ينحصر المعنى السياسى لـ " فيلم هوليود " فى ثلاثين أو أربعين من المؤثرات الخاصة ، التى تهيمن على الأفلام ، وعدد مساو من أفلام الفارس والأفلام الرومانسية ، التى تصنعها هوليود كل عام ، وهو أقل بكثير من نصف ما تنتجه المدينة .

يعنى " فيلم الفن " بأوسع معنى ، أنه غير هوليودى ، وبشكل أكثر تحديدا فيلم أجنبى ، وبشكل أكثر دقة فيلم أوروبى. تنتج غرب أوروبا سنويا أكثر من أربعمائة فيلم ، أكثر من هوليود بوجه عام . ومع ذلك ، فإن مصطلح " فيلم الفن " لا يشير إلى العدد الكبير من الإنتاج الأوروبى ، الذى يتكون من أفلام حركة ناثرة للدماء والأفلام شديدة الإباحية ، أو أفلام الفارس الرخيصة . ويعد " فيلم الفن "(إنها جملة غبية - تخيل " رواية فن " أو " مسرح فن ") بلغة نقد الملاهى منحصرا فيما يتحقق بدقة من أفلام ممتازة ، مثل BARBETTE'S FEAST , IL POSTINO , أو MAN BITES DOG ، تلك التى يمكن أن تعبر المحيط الأطلنطى .

هذه المصطلحات تمت صياغتها فى حروب السياسات الثقافية ، وتشير إلى فروق واسعة إن لم تكن متناقضة فى النظر إلى الواقع. ويميل صانعو الفيلم فى هوليود إلى

أن يكونوا (قد يقول البعض بغباء) متفائلين حول قدرة الحياة على أن تتغير وخصوصا للأفضل . بناءً على ذلك، وكى يعبروا عن تلك الرؤية ، اعتمدوا على الحبكة الرئيسية ، وبشكل غير عادى على نسبة عالية من نهايات إيجابية . لم ينته أى من صانعى الفيلم فى هوليود إلى أن يكونوا (قد يقول البعض بفتور) متشائمين حول التغير، متظاهرين أنه كلما تغيرت الحياة أكثر، فإنها تظل كما هى ، أو أسوأ ؛ لأن التغير يجلب المعاناة . كان من المنطقى ، أنهم لكى يعبروا عن العبث واللامعنى ، أو تدميرية التغير ، أن ينتهوا إلى أن يصنعوا أفلاما ساكنة ، ذات حبكة ، أو مع نهايات سلبية.

هذه النزعات موجودة ، مع استثناءات بالطبع على كلا جانبى الأطلنطى ، لكن يظل هذا التفرع الثنائى حقيقيا وأعمق من البحار، التى تفرِّق العالم القديم عن العالم الجديد . الأمريكيون هاربون من سجون ثقافة راكدة وطبقية اجتماعية قاسية ، التماسا للتغيير . نحن نتغير ، ثم نتغير، محاولين أن نجد ما يصلح ، إن كان هناك شىء . بعد نسج شبكة الأمان ذات التريليون دولار للمجتمع العظيم، نقوم الآن بتمزيقها . تعلم العالم القديم على مدى قرون من تجربة صعبة أن يخاف من مثل هذا التغيير ، وأن التحولات الاجتماعية تجلب الحرب والمجاعة والفوضى حتما .

النتيجة أن يصبح مزاجنا مستقطبا تجاه القصة ؛ إن تفاؤل هوليود الصريح (ليس بدائيا حول التغير ، لكن حول الإصرار على أن يكون تغيرا إيجابيا) مقابل التشاؤم الصريح المعادل له من " فيلم الفن " (ليس بدائيا حول الشرط الإنسانى، بل حول الإصرار على ألا يكون سوى سلبى أو ساكن) . غالبا ما تفرض أفلام هوليود نهاية مثيرة ، لأسباب تجارية أكثر منها صادقة ، وغالبا جدا ما تتعلق الأفلام الأخرى غير أفلام هوليود بالجانب المظلم لأسباب خاصة بالنمط السائد ، أكثر من أن تكون صادقة . بينما يوجد الصدق فى مكان ما هناك فى المنتصف .

تركيز " فيلم الفن " على الصراع الداخلى ، يجذب اهتمام أصحاب الدرجات العلمية العالية ؛ لأن العالم الداخلى هو الذى يقضى فيه كبار المتعلمين معظم وقتهم .

ومع ذلك ، فإن المتعلقين بالحد الأدنى ، غالبا ما يبالغون فى تقدير شهية المنغمسين فى ذواتهم لغذاء صحى من الصراع الداخلى ، إنهم أيضا يبالغون فى تقدير مواهبهم ، للتعبير عما لا يمكن رؤيته على الشاشة . وفى السياق نفسه ، فإن صانعى أفلام الحركة فى هوليود يبخسون قدر اهتمام مشاهديهم ، بالنسبة للشخصية والفكر والشعور، والأسوأ أنهم يبالغون فى تقدير قدرتهم على تفادى كليشيهات أفلام الحركة.

يضطر المخرجون إلى أن يعوضوا القصة ، التى غالبا ما تكون فى أفلام هوليود متكلفة ومتكررة بشىء آخر ، كى يستحوذوا على اهتمام المشاهدين ، وذلك باللجوء إلى مؤثرات تحويلية ، وجرأة بطولية متنافرة النغمات : مثل فيلم **THE FIFTH ELEMENT** . وفى السياق نفسه ، وبما أن القصص تكون غالبا ضعيفة أو غائبة فى " فيلم الفن "، فإن المخرجين ، مرةً أخرى ، يجب أن يعوضوا ذلك . لنكون فى هذه الحالة ، أمام أحد احتمالين : معلومات ، أو إثارة حسية . إما بمشاهد مثقلة بجدل سياسى وتأمل فلسفى ، وأوصاف لوعى الشخصيات الذاتى بعواطفها ، أو إنتاج تصميم خصب وفوتوغرافى ، أو مساحات موسيقية لا حصر لها، تسر مشاعر المشاهدين ، مثل فيلم **THE ENGLISH PATIENT** .

الحقيقة الحزينة للحروب السياسية للسينما المعاصرة أن المبالغات فى " فيلم الفن " و" فيلم هوليود " ، تجعل كليهما مرآة للآخر . السرد مقحم ليصبح سطحا لصوت وصورة تجذب الجمهور عن خواء وزيف القصة . ويأتى الضجر فى كلتا الحالتين ، كما يعقب الليل النهار .

وراء الشجار السياسى حول التمويل والتوزيع والجوائز يوجد انقسام ثقافى عميق ، منعكس فى وجهات النظر المتعارضة حول الحبكة الكبرى مقابل الحبكة الدنيا واللاحبكة . ربما يتحرك الكاتب من قصة إلى قصة ، فى أى مكانٍ داخل المثلث ، لكن معظمنا يشعرون بالراحة بشكل أفضل فى مكان معين عن آخر . يجب أن تقوم باختياراتك " السياسية " الخاصة ، وتقرر أين تستقر . وأنت تفعل ذلك ، دعنى أقدم لك هذه النقاط لكى تفكر بها :

لابد من أن يكسب الكاتب معيشته من الكتابة :

الكتابة ممكنة ، على الرغم من أن المرء قد يكون مرتبطا بوظيفة قد تشغله أربعين ساعة فى الأسبوع . وهناك آلاف يفعلون ذلك . لكن بمضى الوقت ، يحل الإرهاق ويتحول التركيز وتتقلص القدرة الإبداعية ، وقد تفكر فى تركها . قبل أن تفعل ذلك ، يجب أن تجد وسيلة لكى تكسب معيشتك من الكتابة . إن بقاء الكاتب الموهوب فى العالم الحقيقى للسينما والتليفزيون والمسرح والنشر ، يبدأ من تعرفه على هذه الحقيقة : يتحرك تصميم القصة من الحبكة الرئيسية باتجاه أسفل المثلث إلى الأركان البعيدة ، ليصل إلى الحبكة الدنيا واللاحبكة ، ينكمش الجمهور .

هذا الضمور لا علاقة له بالجودة ولا بالنقص فيها . تومض الأركان الثلاثة لمثلث القصة بالأعمال العظيمة ، التى يكتنزها العالم، قطعا من كمال ، فى عالمنا غير الكامل . وبالأحرى فإن الجمهور ينكمش لهذا السبب : معظم البشر يعتقدون أن الحياة تجلب تجارب مغلقة من المطلق ، وتغيرا غير قابل للانعكاس ، وأن أعظم مصادر الصراع تكون خارج أنفسهم ، وأنهم الأبطال الوحيدون والفاعلون فى وجودهم ، وأن وجودهم يعمل عبر زمن مستمر من خلال واقع متسق وبشكل سببى متصل ، وأن الأحداث تقع فى داخل هذا الواقع لأسباب قابلة للتفسير ، ومليئة بالمعنى . منذ حدق سلفنا الأول فى نار من صنعه ، جاءته فكرة " أنا أكون " ، كانت تلك الكيفية التى رأى بها البشر العالم وأنفسهم فيه . التصميم الكلاسيكى مرآة لعقل البشر.

التصميم الكلاسيكى نموذج للذاكرة والتوقع. حين نعود بتفكيرنا إلى الماضى ، هل نرص الأحداث ، فى بنية متعارضة ؟ أو الأصغر فالأصغر ؟. لا !. نحن نجمع ونشكل تصوراتنا وآمالنا حول حبكة رئيسية. يعرض التصميم الكلاسيكى نماذج زمانية، ومكانية ، وسببية لقدرة البشر على الفهم ، خارج ما يثور عليه الذهن .

التصميم الكلاسيكى ليس وجهة نظر غربية عن الحياة ؛ فمنذ آلاف السنين ، من ليفانت إلى اليابان ، كان رواة القصص فى آسيا يصوغون أعمالهم داخل الحبكة

الرئيسية ، غازلين خيوطا من مغامرات كبيرة عظيمة . وكما أظهرت نهضة الفيلم الآسيوى ، فإن كتاب السيناريو الشرقيين يترسمون خطى التصميم الكلاسيكى نفسها المستخدمة فى الغرب ، مثريين سردهم بسخرية وتهكم فريدين . إن الحبكة الرئيسية لا تعد قديمه أو حديثة ، لا غربية أو شرقية ، لأنها إنسانية .

حين يشعر المشاهدون ، أن قصة ما تتجه نحو وقائع خيالية ، يرونها مملة أو بلا معنى ، سوف يشعرون بالنفور ، ويتحولون بعيدا ، وهذا صحيح بالنسبة لكل الأذكياء والحساسين ، من المستويات الثقافية والاقتصادية المختلفة . الغالبية العظمى من البشر ، لا يمكنها أن تصادق على وقائع غير متسقة فى تيار اللاحبكة ، ولا على سلبية الحبكة الدنيا ولا على الدائرية الساكنة لتيار اللاحبكة ، كاستعارات للحياة كما يعيشونها . حالما تصل القصة إلى قاع المثلث ، يكون المشاهدون قد تقلصوا إلى نخب محبة للسينما، أولئك المخلصون ، الذين يحبون أن تقدم إليهم الحقائق ملتوية ، ما بين فترة وأخرى . هذا هو الجمهور المتحمس ، الجسور ، ولكنه جمهور قليل جدا .

إذا تقلص المشاهدون ، فلا بد من تقليص الميزانية ، هذا هو القانون . كتب آلان روب جرييه فى عام ١٩٦١ فيلم **LAST YEAR AT MARIENBAD** ، كما كتب خلال السبعينيات والثمانينيات أفلاما مثيرة للارتباك من تيار اللاحبكة عن فن الكتابة أكثر منها عن فعل الحياة . وقد سألته ذات مرة ، كيف فعل ذلك ، على الرغم من أن منحى أفلامه ليس تجاريا ، فقال إنه لم ينفق أبدا أكثر من ٧٥٠٠٠٠ دولارا ، كى يصنع فيلما ، ولن يفعل ذلك أبدا . جمهوره مخلص له ، ولكنه قليل . مع ميزانية منخفضة جدا ، ضاعف مستثمروه أموالهم . لكن بميزانية تبلغ مليونين ، كان يمكن أن يخسروا قمصانهم ، ويخسر هو مكانه . كان آلان روب جرييه فنانا رؤيويا وعمليا .

إذا رغبت ، مثل آلان روب جرييه ، أن تكتب حسب تيار الحبكة الدنيا ، أو اللاحبكة ، وأمكنك أن تجد منتجا من غير هوليود ، كى تعمل معه بميزانية منخفضة ، وكنت سعيدا نسبيا بالأموال القليلة التى توفرت لك ، حسناً !. افعل ذلك . لكن حين تكتب لهوليود ، فإن الميزانية المنخفضة لنص لن تكون استثمارا نافعا . إن المحترفين

المتمرسين ، الذين يقرءون قطعتك ذات الحدود الدنيا أو المتعارضة البنية ربما يهللون لمعالجتك للصورة ، لكنهم سيرفضون أن يتورطوا ، لأن التجربة علمتهم أنه إذا كانت القصة غير منطقية ، فسيكون الجمهور كذلك .

حتى ميزانيات هوليود المتواضعة تدور حول عشرات الملايين من الدولارات ، وعلى كل فيلم أن يجد جمهورا ضخما ، بما يكفى لاستعادة التكلفة مع تحقيق ربح أكبر مما قد يحققه المبلغ نفسه من استثمار آمن . لماذا يضع مستثمرون ملايين فى مخاطرة ضخمة ، فى حين يمكنهم أن يضعوها فى استثمار عقارى ، وسيكون لديهم على الأقل مقر حين يفعلون ذلك ، وليس مجرد عمل عرض فى مهرجانين سينمائيين ، ثم يدفع به إلى مكان حيث يحفظ وينسى أمره . إذا كان استديو هوليود سيقدم على هذه المخاطرة معك ، فيجب أن تكتب على الأقل فيلما تكون له فرصة إقفال باب مخاطرة الضخمة، أو بكلمات أخرى، فيلم يميل باتجاه الحبكة الرئيسية.

يجب أن يجيد الكاتب الشكل التقليدى :

يعرف الكتاب الكبار ، سواء بالدراسة أو بالغريزة ، أن فن الحد الأدنى وتيار اللابنية ليسا شكلين مستقلين ، لكنهما ردا فعل للأشكال التقليدية . لقد خرج تيارا الحبكة الدنيا واللاحبكة من تيار الحبكة الكبرى - وهو ما قد يقلصه شخص ما بينما يعارضه آخر . الطليعة موجودة ، لكى تعارض الشائع والتجارى ، إلى أن يصبح هو أيضا شائعا وتجاريا ، فتستدير حينئذ لتهاجم نفسها . إذا كان " فيلم الفن" مقولبا ودون حبكة ساخنة ، من أجل سباق للحصول على أموال ، فقد تثور الطليعة ، مستنكرة هوليود بسبب تجارة البورتريه ، وتتمسك بالتقليدى لنفسها .

تعد تلكما الدورتان بين : الشكلية / والتحرر ، والتماثل / واللاتماثل ، قديمتين مثل المسرح الإغريقى ؛ لأن تاريخ الفن تاريخ إحياء الأيقونات الراسخة التى بعثرتها طليعة أصبحت بمضى الوقت تأسيسا جديدا تهاجمه طليعة جديدة تستخدم أسلحة

الأجداد. إن " الروك آند رول " ، التى اكتسبت اسمها من تعبير عامى جنسى للسود، بدأت حركة طليعية ضد أصوات " الخبز الأبيض " فى مرحلة ما بعد الحرب ، وهى الآن تعريف للأرستقراطية الموسيقية ، التى تستخدم حتى باعتبارها موسيقى كنسية .

الاستخدام الخطير لأدوات تيار اللاحبكة ، لم يصبح موضة قديمة فحسب ، بل أصبح نكتة . لقد جرى دائما تيار من السخرية السوداء عبر تيار اللابنية ، ابتداءً من فيلم UN CHIEN ANDALOU إلى فيلم WEEKEND ، لكن أصبح الآن هناك توجه مباشر للكاميرا ، ووقائع غير متسقة ، ونهايات بديلة ، وهى مراكز فيلم الفارس . وهكذا تيار اللاحبكة ، الذى بدأ مع بوب هوب وبينج كروسبى فى فيلم THE ROAD TO MOROCCO ، وامتد إلى أعمال أخرى مثل BLAZING SADDLES ، وفيلمى PYTHON و WAYNE'S WORLD . حتى لقد تبدو الآن تقنيات القصة ، التى صدمتنا ذات مرة بخطورتها وثوريتها ، من دون أسنان ، لكنها تظل ساحرة .

لقد عرف عظماء الحكائين دائما ، مع أخذ تلك الدورات فى الاعتبار ، أنه بغض النظر عن الخلفية أو التعليم ، فإن أى شخص ، يجب أن يطعم القصة ، سواء بوعى أو غريزيا ، بمجموعة شعائر من خلال توقع كلاسيكى . لذلك ، يجب على الكاتب لكى يصنع عملا فيه تيار الحبكة الدنيا أو اللاحبكة ، أن يعزف على هذا التوقع أو ضدّه . يمكن للفنان أن يقود المشاهدين ، فقط بحرص وبإبداعية مضنية ، أو بلى الشكل التقليدى ، إلى أن يفهموا الحياة الداخلية المختفية فى عمل الحبكة الدنيا ، أو أن يقبلوا العبثية الباردة فى عمل اللاحبكة . لكن ، كيف يمكن لكاتب أن يقلص أو أن يعكس ، مالا يفهم على نحو إبداعى ؟

إن الكتاب ، الذين يجدون نجاحا فى الأركان البعيدة من مثلث القصة ، يعرفون أن نقطة الفهم موجودة فى القمة ، فبدءوا مهنتهم من التقليدى . كتب برجمان وأخرج قصص حب ومسرحيات اجتماعية وتاريخية ، لمدة عشرين سنة ، قبل أن يجرؤ على المغامرة فى فن الحد الأدنى لفيلم THE SILENCE أو بفيلم اللاحبكة، مثل PERSONA. صنع فللينى فيلمى I VITIONI , LA STRADA قبل أن يغامر بفيلم الحبكة الدنيا

AMARCORD ، أو فيلم اللاحبكة ٨,٥ . صنع جودار فيلم BREATHLESS قبل فيلم WEEKEND. أكمل كل من روبرت آلتمان مواهبه القصصية فى مسلسل التليفزيون BONANZA ، وألفريد هيتشكوك فى " ألفريد هيتشكوك يقدم ". لقد سيطر الأساتذة فى البداية على الحبكة الرئيسية.

إننى أتعاطف مع رغبة الشباب فى أن يجعلوا أول سيناريو لهم مقروءا، مثل فيلم PERSONA. لكن حلم الالتحاق بالطليعة يجب أن ينتظر قليلا ، مثل من سبقوك من الفنانين، يجب أن تكتسب أنت أيضا السيطرة على الشكل الكلاسيكى . لا تخدع نفسك بالاعتقاد بأنك تفهم الحبكة الرئيسية ، لأنك قد شاهدت أفلاما . ستعرف أنك قد فهمتها ، فقط حين يمكنك أن تصنعها . إن الكاتب يعمل مهاراته حتى تنتقل المعلومات من الجانب الأيسر من العقل إلى الجانب الأيمن وحتى يصبح الوعى الفكرى حرفة للعيش .

لابد من أن يكون الكاتب مؤمنا بما يكتب :

سأل ستانسلافسكى ممثليه : هل أنتم محبّون للفن فى أنفسكم أم لأنفسكم فى الفن ؟ يجب أن تتفحص أنت أيضا دوافعك فى أن تكتب بالشكل الذى تكتب به . لماذا تتجه سيناريوهاتك نحو ركن ما من المثلث ؟ ما هى رؤيتك ؟

إن كل حكاية تبدعها تقول للجمهور "أنا أعتقد أن الحياة هكذا". يجب أن تمتلئ كل دقيقة باقتناعك الراسخ ، وإلا سنشمّ زيفها. إذا كتبت فن الحدود الدنيا ، هل تؤمن بمعنى هذا الشكل ؟ هل أقنعتك التجربة أن الحياة تجلب قليلا من التغير، أو أنه ليس هناك تغير ؟ إذا كان طموحك فى تيار ضد التقليدية ، فهل أنت مؤمن باللامعنى العشوائى للحياة ؟ إذا كانت إجابتك بنعم شفقةً ، عندئذ عليك أن تكتب عملك بأدنى حبكة أو بلا حبكة ، وافعل المستحيل لكى تراه متحققا.

ومع ذلك، فإن الإجابة الأمينة عن هذه الأسئلة ، بالنسبة للغالبية الكبيرة ، هى لا. حتى بالنسبة لتيار اللابنية ؛ لأن فن الحد الأدنى ، من الناحية العملية ، ما زال يجذب

شباب الكتاب مثل عازف أرقط . لماذا ؟ أشك أن السبب بالنسبة لكثيرين هو المعانى المجردة الجوهرية لمثل تلك الأشكال ، وأنها هى التى تجذب اهتمامهم ، بل إنّ السبب بالأحرى ، ما تقدمه تلك الأشكال بشكل عرضى . بكلمات أخرى ، السياسة . إنها ليست ماهية تيار اللاحبكة أو الحبكة الدنيا، بل إنها ما ليسا هما ؛ لأنهما ليسا هوليود .

يتعلم الشباب أن هوليود والفن متناقضين . ولذلك ، فإن المبتدئ ، راغبا فى أن يعرف باعتباره فنانًا ، يسقط في فخ كتابة سيناريو ، ليس من أجل ما يجب أن يكون عليه ، بل من أجل ما ليس كذلك ، وذلك حين يتفادى الختام ، والشخصيات النشطة ، والتسلسل الزمنى ، والسببية ، حتى يتفادى وصمة النزعة التجارية ، ونتيجة لذلك ، تسمم المظاهر عمله.

القصة تجسيد لأفكارنا وعواطفنا ، وفق تعريف أدموند هوسرل " هى ترابط موضوعى " ، للمشاعر والبصيرة النافذة التى نتمنى أن تنبثق فى نفوس المشاهدين . حين تعمل بعين على نصك والعين الأخرى على هوليود ؛ صانعا اختيارات غريبة ، حتى تتجنب وصمة النزعة التجارية ، فقد تنتج معادلا أدبيا لغضبة ذهنية . مثل طفل يعيش فى ظل أب قوى ، تكسر " قواعد " هوليود ، لأن ذلك يجعلك تشعر بالحرية . لكن المعارضة الغاضبة للأب لا تعنى الإبداع ، إنها جنوح يستدعى الاهتمام والانتباه . الاختلاف لمجرد الاختلاف إنجاز أجوف ، مثله مثل الانصياع الذليل لقاعدة تجارية . اكتب فقط ما تؤمن به .

(٣)

البنية والمحيط (مكان القصة وزمانها)

الحرب على الكليشيه(*) :

ربما يكون هذا الوقت الأكثر ملاءمة فى التاريخ ، لكى تكون كاتبا . قارن جمهور القصة المتخم فى الوقت الحاضر ، بذلك الذى كان موجودا قبل قرون . كم مرة فى السنة كان الفيكتوريون المتعلمون يذهبون إلى المسرح فى عصر الأسر الكبيرة ، وقبل اكتشاف ماكينات غسل الصحون الأوتوماتيكية ، كم من الوقت كان لديهم للقصة ؟ ربما كان أجدادنا الكبار يقرءون ، أو يشاهدون قصصا لمدة خمس أو ست ساعات ، وهو ما يفعله أى منا الآن فى يوم واحد . عندما يجلس مرتادو السينما لمشاهدة عملك ، سيكونون قد أمضوا عشرات الآلاف من الساعات مع التليفزيون والسينما والنثر والمسرح . فما الذى ستبدعه ، ولم يسبق لهم أن شاهدوه من قبل ؟ أين ستجد قصة أصيلة بالفعل ؟ كيف ستكسب الحرب ضد الكليشيه ؟

الكليشيه ، سبب عدم الرضا لدى المشاهدين ، وهو مثل وباء ينتشر عبر الجهل ، فقد أصاب الآن كل القصص فى وسائل الإعلام . يحدث كثيرا أن نغلق روايات ، أو نغادر المسارح ضجرين ، ساخطين ، بسبب نهاية كانت منذ البداية واضحة ، لأننا سبق أن شاهدنا هذه المناظر وهذه الشخصيات مرات عديدة من قبل ،

(*) يقصد الكاتب بالكليشيه الصيغة المتكررة والمبتذلة . (المترجم)

وسبب انتشار هذا الوباء عالميا بسيط وواضح ، حيث يمكن إرجاع سبب كل هذه الكليشيهات إلى شيء واحد: أن الكاتب لا يعرف عالم قصته

يختار مثل هؤلاء الكتاب منظرا ويقيمون عليه السيناريو ، مفترضين معرفتهم بالعالم الخيالى ، الذى ليس فى متناولهم . وعندما يبحثون فى عقولهم عن المادة ، يخرجون صفر اليدين ، إلى أين يهرولون إذن ؟ إلى الأفلام والتليفزيون والروايات والمسرحيات ، ذات الأجواء المشابهة ، حتى أنهم ينتحلون من أعمال كتاب آخرين مشاهد رأيناها من قبل ، وربما يعيدون صياغة حوارات سبق أن سمعناها ، أو تغيير ملامح شخصيات سبق أن شاهدناها ، وينتحلون صفات لها كما لو كانت ملكا لهم يعيدون تسخين بقايا أدبية ويقدمون أطباقا من الضجر ، لأنهم – وبغض النظر عن مواهبهم – يفتقدون إلى العمق لفهم محيط قصتهم ، ولكل ما يحويه . إن المعرفة العميقة والبصيرة بعالم قصتك شرط أساسى لتحقيق الأصالة والتميز

مكان القصة وزمانها :

لمحيط القصة أربعة أبعاد: المدة ، والاستمرارية ، والموقع ، ومستوى الصراع .

تعد المدة البعد الأول للزمن ؛ هل القصة فى العالم المعاصر ؟ فى التاريخ ؟ فى مستقبل افتراضى ؟ أو هى تلك الفنتازيا النادرة ، مثل فيلمى ANIMAL FARM و WATER SHIP DOWN ، اللذين كانا فى زمن غير معروف ، وغير ذى صلة بالموضوع

المدة مكان القصة فى الزمن :

تعد الاستمرارية البعد الثانى للزمن ؛ كم من الزمن استغرقت القصة من خلال حياة شخصياتك ؟ عقوداً ؟ سنوات ؟ أشهراً ؟ أياماً ؟ هل هو ذلك العمل النادر ، الذى يتساوى فيه زمن القصة مع زمن العرض ، مثل فيلم MY DINNER WITH ANDRE

الذى كان عبارة عن ساعتين سينما عن عشاء لمدة ساعتين ؟ أو أكثر ندرة ، مثل فيلم LAST YEAR AT MARIENBAD ، ذلك الفيلم الذى ميع الزمن إلى لازمن ؟ من المتصور أنه ، عبر قطع متعارض وتداخل وتكرار ، و/ أو حركة بطيئة ، لن يتجاوز زمن العرض زمن القصة . ورغم أنه لا يوجد فيلم طويل حاول ذلك من قبل ، فإن هناك بعض المسلسلات التى فعلت ذلك بنجاح - لعل أكثرها شهرة على الإطلاق ، مسلسل ODESSA STEPS ، ثم فيلم THE BATTLESHIP POTEMKIN . لم يستغرق الانقضاض الفعلى لجيش "القيصر" على المتمردين فى أوديسا أكثر من دقيقتين أو ثلاثة ، وهو الزمن المطلوب لأقدام فى أحذية عسكرية ثقيلة أن تنزل من أعلى إلى أسفل بضع خطوات ، أما على الشاشة فيمتد الرعب إلى خمسة أضعاف هذا القدر

الاستمرارية طول القصة فى الوقت :

يعد الموقع البعد المادى للقصة ؛ ما جغرافية القصة المحددة ؟ فى أى مدينة ؟ فى أى شوارع ؟ أى مبانٍ فى تلك الشوارع ؟ أى غرف فى تلك المبانى ؟ أعلى أى جبل ؟ عبر أى صحراء ؟ رحلة إلى أى كوكب ؟

الموقع مكان القصة فى الفضاء :

يعد مستوى الصراع البعد الإنسانى . يتضمن المحيط ، ليس فقط المجال المادى والزمنى ، بل والاجتماعى أيضا . هذا البعد يصبح رأسيا بهذا المعنى : عند أى مستوى من الصراع تحدد السرد ؟ ليس مهما أن تكون قوى المجتمع السياسية والاقتصادية والفكرية والحيوية والنفسية داخل المجتمعات أو خارج الأفراد ، وتشكل الأحداث مثل الفترة والمشهد أو الملابس ؛ ولذلك فإن مجموعة الشخصيات التى تحتوى على مستويات مختلفة من الصراع ، تكون جزءا من مكان القصة وزمانها

هل تركز قصتك على الصراعات الداخلية لشخصياتك حتى اللاواعية بين اللاشعورى منها ؟ أو تظهر عند مستوى معين من الصراعات الداخلية ؟ أو على مستوى أعلى وأوسع ، على المعارك مع مؤسسات المجتمع ؟ أو أكثر اتساعا على الصراع ضد قوى البيئة ؟ من اللاوعى إلى النجوم ، عبر كل تجارب الحياة المتراكمة ، عند أى مستوى من هذه المستويات أو مجموعة منها ؟

مستوى الصراع موقع القصة على التسلسل الهرمى لنضال البشرية :

العلاقة بين البنية والمحيط :

محيط القصة يحدد ويعرف إمكاناتها بدقة شديدة

بالرغم من أن محيطك خيال ، فإنه ليس مفتوحا لأى شىء يمكن أن يرد على الذهن ، ففى أى عالم مهما كان متخيلا ، فإن أحداثا معينة فقط الممكنة أو المحتملة

إذا كانت الدراما الخاصة بك بين أراضى الغرب الأمريكى المسوّرة فى لوس أنجلوس ، فلن نرى ملاَّك المنطقة وهم يحتجون ضد الظلم الاجتماعى بالتظاهر فى الشوارع . إذا كان محيطك مشروعات إسكان حى من أحياء الجيتو فى شرق لوس أنجلوس ، فإن هؤلاء المواطنين لن يتناولوا عشاءهم فى حفل خيرى ، لكنهم ربما يجوبون الشوارع مطالبين بالتغيير .

يجب أن تطيع القصة قوانينها الداخلية الخاصة بالاحتمالات . اختيارات الكاتب للأحداث ، محدودة بإمكانات واحتمالات العالم الذى يصنعه

كل عالم خيالى يصنع كونه و" قواعده " الخاصة ، وكيفية حدوث الأشياء فيه وأسبابها . لا يهم مدى كون المحيط واقعيا أو غريبا ، مادامت مبادئه السببية

موجودة فلن تتغير . الحقيقة ، أن الفانتزيا من بين كل الأجناس هي الأكثر صرامة وتقليدية . إننا نمنح كاتب الفانتزيا قفزة بعيدة عن الواقع ، ثم نطالبه باحتمالات عقدة متينة والبعد عن المصادفات - ومثالاً على الحبكة الرئيسية ما نجده في فيلم THE WIZARD OF OZ . من ناحية أخرى ، فإن الواقعية الشجاعة قد تسمح بقفزات منطقية ؛ فكاتب السيناريو كريستوفر ماكواير على سبيل المثال في فيلم THE USUAL SUSPECTS يقبض ، على احتمالات بعيدة وفق " قانون " الارتباط الحر .

القصص لا تنشأ من فراغ ، لكنها تنمو من مواد موجودة فعلا في التاريخ والتجربة البشرية . من أول لمحة في أول صورة يتفحص المشاهد عالمك الروائي ويقرر الممكن من غير الممكن والمحتمل من المستحيل . إنهم يريدون أن يتعرفوا ، سواء بوعي أو دون وعي ، على " قوانينك " ، وكيف تحدث الأشياء في عالمك ولماذا . أنت تصنع هذه الإمكانات والحدود ، من خلال اختيارك الشخصي للمحيط والأسلوب ، الذي تعمل به . لكن بمجرد أن تبتكر هذه القيود ، تصبح مرتبطا بعقد يجب أن تحافظ على تنفيذه ؛ لأنه بمجرد أن يلتقط المشاهدون قوانين واقعك ، سيشعرون بالخذلان إذا خالفت تلك القوانين ، وسيرفضون عملك ويعدّونه غير منطقي وغير مقنع .

إذا نظرنا إليه بهذا الشكل قد يبدو المحيط مثل قميص المجانين ، وغالبا ما كنت أصطدم في أثناء سير العمل بمحاولات الكتاب الخروج من قيودهم برفض أن يكونوا محددين ؛ ولذا اسأل " ما محيطك ؟ " سيجيب الكاتب مبتهجا " أمريكا " . " يبدو ذلك كبير نسبيا ! هل توجد أي منطقة خاصة في ذهنك ؟ " . " يا أخي ، إن هذا لن يهمّ . فهذه هي قصة أمريكية مثالية . إنها تدور حول الطلاق . ماذا يمكن أن يكون أكثر أمريكية ؟ يمكننا أن نجعلها في لويزيانا ، أو نيويورك ، أو أيداهو . لا يهم ! " لكن هذا يهم بالتأكيد ؛ لأن الانفصال في منطقة " بايو " سيحمل قليلا من الشبه مع دعوة قضائية بالملايين في " بارك آفنييو" ، وكلاهما مختلف عن خيانة في مزرعة بطاطا . لا توجد في ذلك قصة قابلة للنقل . القصة الأمينة في زمان واحد ، ومكان واحد فقط

مبدأ الحد الإبداعى :

التحديد مهم جدا ، والخطوة الأولى نحو قصة محكية جيدا ، أن تبدع عالما صغيرا ، يمكن إدراكه . الفنانون بطبيعتهم ينشدون الحرية ، لذلك فإن مبدأ أن علاقة البناء / المحيط ، تقيد الخيارات الإبداعية ، ربما يثير فيك التمرد . ومع ذلك فإن نظرة عن قرب ، ستجعلك ترى أن تلك العلاقة لا يمكن أن تكون أكثر إيجابية إن القيد الذى يفرضه المحيط على تصميم القصة لا يقيد النزعة الإبداعية ، وإنما يلهمها .

كل القصص الجميلة تحدث فى عالم محدد يمكن معرفته . لا يهم ما قد يبدو عليه اتساع العالم الخيالى ، لأنك بنظرةٍ عن كثب ستكتشف أنه صغير بشكل يمكن ملاحظته . يعد عالم فيلم **CRIME AND PUNISHMENT** شديد الصغر . ورغم أن فيلم **WAR AND PEACE** عزف على اتساع المشهد فى روسيا فى أثناء الاضطراب ، فقد ركز على حفنة من الشخصيات ، وأسرهم المتداخلة . أما فيلم **DR. STRANGELOVE** فيدور فى مكتب جنرال جاك د . ريبر ، وقلعة طائرة متجهة صوب روسيا ، وغرفة العمليات فى البنتاجون . ويبلغ ذروته فى إبادة ذرية كونية ، لكن السرد كان محددا بثلاثة مواضع وثمانى شخصيات رئيسية .

يجب أن يكون عالم القصة صغيرا بما فيه الكفاية ، لدرجة أن يحيط عقل أى فنان مفرد بالكون الخيالى الذى يبدعه ، ويعرفه بالعمق والتفصيل الذى يعرف به الله الفرد الذى خلقه . وكما اعتادت أمى أن تقول " ليس هناك عصفور يسقط ، لا يعرف به الإله " . ليس هناك أى عصفور يمكن أن يسقط فى عالم الكاتب ، دون أن يعرف به . عندما تكون قد أنهيت مسودتك الأولى ، لابد أن تكون قد أصبحت لديك معرفة تامة بمحيطك بمثل هذا العمق والتفصيل ، حتى لا يمكن لأى فرد أن يثير سؤالا حول عالمك - بدءا من عادات الأكل لدى شخصياتك ، إلى الطقس فى سبتمبر - دون أن يمكنك أن تجيبه فى الحال .

العالم " الصغير " ، لا يعنى ، أنه عالم مبتذل ؛ لأن الفن يتكون من اقتطاع جزء صغير من الكون والإمساك به بشكل يجعله يبدو الأكثر أهمية وإدهاشا ، فى هذه اللحظة . "صغير" فى هذه الحالة يعنى ، إمكانية التعرف عليه

ولا تعنى " المعرفة المسيطرة " الوعى الممتد إلى كل شق فى الوجود ، إنها تعنى معرفة وثيقة الصلة بالموضوع . قد تبدو تلك مثالية مستحيلة ، لكن أفضل الكتاب يحققون ذلك كل يوم . ما السؤال وثيق الصلة بالزمن والمكان والشخصيات فى فيلم CRIES AND WHISPERS ، الذى كان يمكن أن يراوغ انجمار برجمان ؟ أو دافيد ماميت فى فيلم GLENGARRY GLEN ROSS ، أو جون كليز فى فيلم A FISH CALLED WANDA ؟ . إنه ليس ما يعطيه هؤلاء الفنانون العظام من فكر واع متعمد لكل عنصر مستخدم من الحياة فى قصصهم ، لكن عند مستوى معين ، فإنهم يستغرقون تماما فيها . يعرف الفنانون الكبار ذلك ، ولذا يجب العمل فى إطار ما هو معروف . العالم الفسيح المزدحم يشتت الذهن ، وتصبح المعرفة سطحية . أما العالم المحدود والمجموعة المحدودة من الممثلين تهيئ إمكانية المعرفة العميقة الواسعة .

إن سخرية المحيط مقابل قصة ، هى : كلما كان العالم أكبر ، ضعفت معرفة الكاتب وبالتالى تكون اختياراته الإبداعية أقل ، تزيد كليشيهات القصة . وكلما كان العالم أصغر ، كان اكتمال معرفة الكاتب أكبر ، وبالتالى تكون اختياراته الإبداعية أعظم . والنتيجة : قصة أصيلة تماما ، وانتصار فى الحرب على الكليشيه

البحث :

مفتاح النصر فى هذه الحرب البحث ، مع بذل الوقت والجهد - للحصول على المعرفة ، وأقترح هذه النماذج المحددة : بحث الذاكرة ، وبحث الخيال ، وبحث الحقيقة وبشكل عام ، فإن القصة تحتاج الثلاثة .

الذاكرة :

ارجع بكرسى مكتبك قليلا للوراء ، وتساءل " ماذا أعرف من خلال التجربة الشخصية ، مما يمكن أن يمس حياة شخصياتى ؟ "

دعنا نقل ، إنك تكتب عن شخصية مدير تنفيذى متوسط العمر ، يواجه عرض صناعة مستقبل / تدمير مستقبل . حياته الشخصية والمهنية معلقة ، خائف . كيف يشعر بالخوف ؟ سرعان ما تأخذك الذاكرة تدريجيا إلى اليوم الذى حبستك فيه أمك فى حجرة الخزين ، ثم غادرت البيت ، ولم تعد حتى اليوم التالى ، حدث ذلك لأسباب لم تستطع أبدا أن تعرفها ، لتستعد تلك الساعات الطويلة المليئة بالخوف ، حين داهمك الظلام . هل يمكن أن تشعر شخصيتك بالشعور نفسه ؟ إذا كان الأمر كذلك ، صف يومك وليلتك فى حجرة الخزين بحيوية . ربما تعتقد أنك تعرف ، لكنك فى الحقيقة لا تعرف أنك تعرف ، إلى أن تستطيع أن تضع ذلك على الورق . البحث ليس حلم يقظة . استكشف ماضيك ، عشه ثانيةً ، ثم ضعه على الورق . ما فى رأسك ليس الذاكرة فقط ، لأنه بعد كتابته ، يصبح معرفة عمل . وبهذا القدر من الخوف فى داخلك ، اكتب بأمانة مشهدا ممتازا .

الخيال :

اتكئ قليلا للوراء ، وتساءل " كيف سيكون الوضع لو عشت حياة شخصيتى ساعة بساعة ، ويوما بيوم ؟"

بشكل تفصيلى حى ، صف كيف تتبضع شخصيتك وتمارس الحب وتصلى - تلك المشاهد ، التى ربما تجد طريقها إلى قصتك ، أو لا تجد ، لكنها تسحبك إلى عالمك المتخيل ، تجذبك إلى أن تبدو وكأنها معرفة سابقة . بينما تمنحنا الذاكرة قطعا كاملة من الحياة ، فإن الخيال يأخذ شظايا ، نثار حلم ، وأجزاء من التجربة تبدو

غير متصلة ، ثم يبحث عن علاقات خفية بينها ، وبمزجها فى كل واحد ، حين تجد هذه العلاقات وتتخيل المشاهد اكتبها . الخيال النشط بحث

الحقيقة :

هل أصابتك مرة السكتة الكتابية ؟ شىء مخيف ، أليس كذلك ؟ فالأيام تمر ، ولم يُكتب شىء ، حتى يبدو تنظيف الجراج تسلية . تعيد ترتيب مكتبك مرات ومرات ، حتى تكاد تظن أنك ستفقد عقلك . أنا أعرف علاجا ، لكن العلاج لن يكون رحلة إلى طبيبك النفسى ، بل رحلة إلى المكتبة

لقد أصابك التوقف ؛ لأنه ليس لديك ما تقوله . لم تتخل عنك موهبتك . إذا كان لديك ما تقوله لما توقفت عن الكتابة . لن يمكنك أن تقتل موهبتك ، بل يمكنك فقط أن تجوعها حتى تصاب بغيبوبة عبر الجهل ؛ لأنه ليس مهما مدى كونك موهوبا ، فالجهل لا يستطيع أن يكتب . يجب أن تستثار الموهبة ، وتحفز بحقائق وأفكار . ابحث . غذ موهبتك . البحث لا ينتصر فى الحرب على الكليشيه فقط ، بل يعد أيضا مفتاح النصر على الخوف وابن عمه ، الاكتئاب

لنفترض مثلا ، أنك تكتب " الدراما المحلية " . لقد نشأت فى أسرة ، أو كونت أسرة ، أو شاهدت أسرا ، ويمكنك أن تتخيل أسرا . لكن ، إذا ذهبت إلى المكتبة ، وقرأت أعمالا جيدة عن ديناميكية الحياة الأسرية ، فسيحدث شيئان مهمان :

١ - كل ما علمته لك الحياة ، يمكن أن يتأكد بقوة . ستتعرف على أسرتك ، صفحة بعد صفحة . هذا الاكتشاف ، أن تجربتك الشخصية عامة ، أمر حاسم وهو ما يعنى أنه سيكون لك مشاهدون . ستكتب بأسلوب فردى ، لكن المشاهدين فى كل مكان سيفهمون ، لأن نماذج الأسرة كلية الوجود . إن ما خبرته فى حياتك المحلية ، مشابه لكل الحيوات الأخرى ؛ الخصومات ، والتحالفات ، والموالاة والخيانة ، وآلام الأفراح . حين تعبر عن هذه العواطف ، التى تشعر أنها مشاعرك ، ومشاعرك وحدك ، سيدرك كل فرد من المشاهدين أنها مشاعره وحده كذلك

٢ - لا يهم كم أسرة تعيش فيها ، ولا عدد الأسر التى لاحظت ، أو كيف كان خيالك خصبا ؛ لأن معلوماتك عن طبيعة الأسرة محدودة بدائرة معينة من خبرتك لكن حينما تأخذ ملاحظات من المكتبة ، فإن بحثك المتماسك ، الحقيقى سوف يوسع هذه الدائرة على نحو كونى ، وستصطدم ببصيرة نافذة قوية ومفاجئة ، وتصل إلى عمق من الفهم ، ما كنت لتكتسبه بأى أسلوب آخر

إن البحث من الذاكرة والخيال ، والحقيقة ، تتبعه غالبا ظاهرة يحب الكتاب أن يصفوها بمصطلحات غامضة : الشخصيات تقفز فجأة إلى الحياة ، وبإرادتها الحرة وحدها ستصنع اختياراتها ، وتقوم بأفعال تخلق نقط تحول تلوى وتبنى ، وتتغير ثانية ، لدرجة أن الكاتب لن يستطيع أن يلاحق تدفقها

هذا " الميلاد العذرى " ، خداع ساحر للذات ، يحب الكتاب أن يتعلقوا به ، ولكن الانطباع المفاجئ ، بأن القصة تكتب نفسها ، مؤشر على أن معلومات الكاتب عن الموضوع قد وصلت إلى نقطة التشبع ، حيث يصبح الكاتب إلها لعالمه الصغير ، منبهرا بما يبدو أنه إبداع عفوى ، لكنه فى الحقيقة ، مكافأةٌ للعمل الجاد

ومع ذلك ، كن على حذر . فعلى الرغم من أن البحث يزودك بالمادة ، فهو ليس بديلا عن الإبداع . البحث الجغرافى والنفسى والسياسى والتاريخى للمحيط والممثلين ضرورى ، ولكن لا قيمة له إذا لم يؤد إلى صنع أحداث . فالقصة ليست تراكما لبيانات يربط بينها سرد ، لكنها تصميم لأحداث تحملنا إلى ذروة ذات معنى .

وفوق ذلك يجب أن لا يصبح البحث مماطلة ، فبعض المواهب المحدودة تمضى سنوات فى الدراسة ، لكنها لا تكتب شيئا . البحث لحم يغذى وحوش الخيال والاختراع ، وليس أبدا غاية فى ذاته . وليس هناك تسلسل معين للبحث ، فنحن لا نملأ أولا مذكرة بالدراسات الاجتماعية والحياتية والتاريخية ، وحين يتم كل هذا العمل ، نبدأ فى تأليف قصة . الإبداع عملية منطقية ، والأصالة والاكتشاف يمضيان بشكل متتابع .

تخيل كتابة فيلم إثارة نفسية PSYCHO-THRILLER ، حين تبدأ ربما بـ" ماذا لو . " ماذا لو أن طبيبة نفسية انتهكت أخلاقيات مهنتها ، وبدأت علاقة مع مريضها ؟ لقد أقامت علاقة سرية معه . أنت تتعجب ، من تكون هذه الطبيبة ؟ من المريض ؟ ربما يكون جنديا ؟ هل هو مصاب بصدمة ؟ لماذا سقطت أمامه ؟ فتقوم بالتحليل ، وتظل تكتشف ، حتى تتكاثر المعرفة التى تقود إلى تفكير: افترض أنها سقطت ، حين بدا أن عملها يحقق معجزة ، تحت التنويم المغناطيسى ، يتلاشى الشلل ليكشف عن شخصية ملائكية

يبدو التحول أكثر عذوبة ، من أن يكون حقيقيا ، وهكذا تتحول إلى البحث فى الاتجاه الآخر ، وتتعمق فى دراساتك لتقابل مفهوم "انفصام شخصية الناجح" : بعض مرضى الفصام لديهم ذلك الذكاء الحاد وقوة الإرادة ، بحيث يمكنهم بسهولة أن يخفوا جنونهم عن أى شخص ممن حولهم ، حتى أطبائهم النفسانيين . هل يمكن أن يكون مريضك أحد هؤلاء ؟ هل يمكن أن تقع طبيبتك فى حب رجل مجنون ، تعتقد أنها قد نجحت فى شفائه ؟

بينما تغذى قصتك بأفكار جديدة ، فإنها تنمو مع شخصياتك ، وحالما تنمو قصتك ، فسرعان ما تبزغ أسئلة فى حاجة ماسة إلى مزيد من البحث . يتأرجح الإبداع والتقصى بين تلك الأسئلة ذهابا وإيابا بين الشد والجذب ، بهذا الأسلوب أو ذاك ، حتى تتشكل القصة وتبرز كاملة وحية

الاختيارات الإبداعية :

الكتابة الجيدة ليست أبدا واحدة بواحدة ، وليست تحديد عدد معين من الأحداث الضرورية لملء قصة ، ثم تكتب الحوار . الإبداعية خمسة مقابل واحد ، ربما عشرة أو عشرين مقابل واحد . تتطلب البراعة ابتكار مواد أكثر تماما مما يمكن أن تستخدم ، ثم يأتى الاختيار الذكى من بين تلك الأحداث النوعية ، التى تعد صادقة بالنسبة للشخصية ، وصادقة بالنسبة للعالم . حين يهنئ الممثلون كل منهم الآخر ،

فإنهم غالبا ما يقولون " أنا أحب اختيارك " . إنهم يعرفون أنه إذا وصل زميل إلى لحظة جميلة ، فإن ذلك يرجع إلى أن الممثل حاول بعشرين طريقة مختلفة فى أثناء البروفة ، ثم اختار اللحظة الأنسب . الأمر نفسه ينطبق علينا

الإبداعية تعنى الاختيارات الإبداعية خلال التضمين والاستبعاد :

تخيل نفسك تكتب كوميديا رومانسية تجرى فى " إيست سايد منهاتن " . ستعرج أفكارك للوراء والأمام بين الحيوات المستقلة لشخصياتك ، باحثة عن اللحظة الكاملة ، حين يلتقى العاشقان . ثم إلهام مفاجئ : بار للعزاب ! هذا كل ما فى الأمر ! يتقابلان فى بار " ب . ج . كلارك ! " ولم لا ؟ على افتراض أن لقاء أبناء نيويورك فى بار للعزاب ممكن بالتأكيد . ولم لا ؟ لأن ذلك يعد كليشيها مرعبا . لقد كان فكرة جديدة ، حين قابل داستين هوفمان ميا فارو فى فيلم JOHO AND MARRY ، لكن منذ ذلك الحين ، أصبح العشاق يلتقون ، فى بارات العزاب ، وتكرر ذلك فى فيلم بعد آخر ، وفى المسلسلات التليفزيونية ، وكوميديا الموقف

لكن إذا كنت تعرف الحرفة ، سيمكنك أن تعالج الكليشيه : خطط قائمة بخمسة ، عشرة ، خمسة عشر مشهدا مختلفا من مشاهد " لقاء عشاق إيست سايد " . لماذا ؟ لأن الكتاب المجربين لا يثقون أبدا فيما يسمى الإلهام . بل والأكثر من ذلك ، أن يكون الإلهام أول فكرة تطير من رأسك ، بينما ما سيبقى هو كل شاهدته ، وكل قصة قرأتها . ذلك السبب فى أننا نسقط فى حب فكرة يوم الاثنين ، ننام عليها ، ثم نعيد قراءتها بازدراء يوم الثلاثاء ، بينما يتأكد لنا أننا سبق أن شاهدنا هذا الكليشيه اثنتى عشرة مرة فى أفلام أخرى ، وهكذا يأتى الإلهام الحقيقى من نبع عميق ، لذا دعنا نطلق العنان للخيال والتجربة :

١ - بار عزاب ، يعد كليشيها ، لكنه مجرد اختيار . لا ترمه بعيدا .

٢ - بارك آفينيو . ينفجر إطار من سيارته BMW . يقف على حاجز ، عاجزا فى بذلة كاملة . تأتى من بعيد على دراجتها البخارية ، فتأخذها شفقة عليه . تخرج العجلة الاحتياطية ، وبينما تعالج السيارة ، يقوم بدور الممرضة ، فيناولها الرافعة ، مفاتيح فك المسامير ، وغطاء العجلة . . . حتى تتلاقى العيون ، فجأة يتطاير منها الشرر

٣ - فى التواليت . كانت سكرى فى أثناء احتفالات المكتب بالكريسماس ، لدرجة أنها ترنحت إلى تواليت الرجال كى تتقيأ . يجدها منهارة على الأرض ، بسرعة وقبل أن يدخل الآخرون ، يقفل الباب ، ويساعدها فى أثناء إعيائها . حين يكون الجانب الخارجى خاليا ، يخرجها ، منقذا إياها من الشعور بالحرج

وهكذا تنمو القائمة أكثر وأكثر . لست فى حاجة لأن تكتب هذه المشاهد بكاملها ، لأنك تبحث فقط عن الأفكار ، لذا ضع ببساطة الخطوط العريضة لما يحدث . إذا كنت تعرف شخصياتك وعالمك بعمق ، فإن دستة أو أكثر من مثل هذه المشاهد لن تكون عملا صعبا . وبمجرد أن تستنفد أفضل أفكارك ، اجر مسحا على قائمتك ، وسل نفسك هذه الأسئلة : أى المشاهد أصدق بالنسبة لشخصياتى ؟ الأصدق بالنسبة إلى عالمها ؟ ولم تظهر على الشاشة بمثل هذا الشكل من قبل ؟ فيكون هذا هو المشهد ، الذى تكتبه فى السيناريو .

افترض مع ذلك ، بينما أنت تتساءل حول مشاهد اللقاء على قائمتك ، فأنت تدرك فى قرارة نفسك أن انطباعك الأول كان صحيحا . سواء أكان كليشيها أم لا ، فإن هذين العاشقين سيتقابلان فعلا فى بارٍ للعزاب ، ولن يكون هناك شىء أكثر تعبيرا عن طبيعتهما وبيئتهما من ذلك . الآن ، ماذا عليك أن تفعل ؟ اتبع فطرتك ، وابدأ قائمة جديدة : دستة من طرق مختلفة للقائهما فى بار للعزاب . ابحث فى هذا العالم ، راقب الزحام ، تورط فيه ، حتى يمكنك أن تعرف مشهد بار العزاب ، كما لم يعرفه كاتب من قبل .

وأنت تتفحص بدقة قائمتك الجديدة ، تسأل الأسئلة نفسها: ما التنويع الأصدق للشخصية والعالم ؟ أى من هذه المشاهد ، لم يكن أبدا على الشاشة من قبل ؟ وحين يصبح نصك فيلما ، وتنتقل الكاميرا إلى بار العزاب ، فإن رد فعل المشاهدين الأول قد يكون : " يا للهول ، ليس مشهد بار عزاب آخر ؟" لكن حين تأخذهم عبر الباب ، وتريهم ما يجرى فعلا فى مصائد اللحم هذه ، وإذا كنت قد أديت عملك جيدا ، سيختفى التعجب ، وستومئ الرءوس " هذا صحيح ! إنها لم تكن ما تنبأت به ؟ هل قرأت أى كتب جيدة مؤخرا ؟ هذا هو المحرج فى الأمر ، خطير . تلك هى الحقيقة".

إذا كان السيناريو المنتهى يحتوى على كل مشهد كتبته من قبل ، وإذا لم تكن قد رميت أبدا بأى فكرة بعيدا ، وإذا كانت كتابتك أكثر قليلا من تعجل غير بارع مع الحوار ، فإن عملك سيفشل تقريبا . أيا كانت موهبتنا ، فنحن نعرف جميعا فى عمق أرواحنا ، أن تسعين فى المائة مما نفعله يكون دائما أقل من أفضل مما لدينا . إذا ألهمك البحث ، مع ذلك ، بنسبة تقدم عشرة إلى واحد ، أو حتى عشرين إلى واحد ، وإذا قمت عندئذ باختيارات جيدة كى تجد تلك العشرة فى المائة الممتازة وتحرق الباقى ، فإن كل مشهد سيذهل المشاهدين ، سيجعل العالم مدهوشا لعبقريتك .

لن يرى فشلك ، إلا إذا أضفت الغرور إلى الحماقة وعرضتهما . العبقرية لا تتكون فقط من القدرة على إبداع لقطات ومشاهد معبرة ، بل أيضا من الذوق والحكم والإرادة ، على أن تتخلص من المباذل والغرور والملاحظات المزيفة ، والأكاذيب .

(٤)

البنية والنوع

أنواع الفيلم :

منذ آلاف السنين من حكايات مسرودة حول النار ، وأربع ألفيات من الكلمة المكتوبة ، وألفين وخمسمائة عام من المسرح ، وعشرة عقود من الإذاعة ، نسجت أجيال لا حصر لها من حكائى القصة نماذج ذات تنوع مدهش . وكى نستوعب هذا الفيض ، فقد حاولت أنظمة مختلفة أن تصنف القصة طبقا للعناصر المشاركة فيها ، مصنفين إياها إلى أنواع . ومع ذلك ، لا يوجد نظامان متفقان على ماهية عناصر القصة ، التى يجب استخدامها فى التصنيف ، بالتالى لم يتفق اثنان على عدد الأجناس الأدبية أو نوعها .

لقد أعطانا أرسطو الأنواع الأولى بتقسيم الدراما طبقا للقيمة الموجودة فى نهاياتها إزاء تصميمها القصصى . وكان قد أشار إلى أن القصة يمكن أن تنتهى بشحنة إيجابية أو سلبية . كما يمكن لكل من هذين النمطين أن يكون تصميما ، بسيطا (نهاية مسطحة بدون نقطة تحول أو مفاجأة) ، أو تصميما مركبا (تدور ذروته حول انعكاس رئيسى فى حياة البطل) . وبذلك ، تكون النتيجة الأنواع الأربعة الرئيسية : مأساة بسيطة ، وملهاة بسيطة ، ومأساة مركبة ، وملهاة مركبة .

ومع ذلك ، فقد فقدت أنظمة النوع عبر القرون وضوح أرسطو ، حين أصبحت أقل وضوحا وأكثر شمولا . وضع جوته قائمة بسبعة أنواع طبقا للموضوع – الحب

والانتقام ، وما إلى ذلك . بينما قال شيللر بأنه لابد أن يكون هناك المزيد ، لكنه لم يستطع أن يحدد تلك الأنواع بالاسم . كما جرد بولتى ما لا يقل عن ثلاث دست من الانفعالات المختلفة ، اختزلها فى " ستة وثلاثين موقفًا دراميًا " ، لكن تصنيفاته مثل " جريمة لاإرادية ارتكبت من أجل الحب " ، أو " تضحية ذاتية من أجل هدف مثالى " ، غير واضحة عند الاستخدام . اختصر " ميتز " أستاذ علم الإشارات ، أنواع الأفلام إلى ثمانى إمكانات ، أطلق عليها " تركيبات " ، ثم حاول أن يسلك فن السينما كله بداخل " التركيبات العظيمة " ، لكن جهده لكى يحول الفن إلى علم سرعان ما تقوض مثل برج بابل .

على الجانب الآخر ، فقد طوّر الناقد الأرسطوطاليسى الجديد نورمان فريدمان نظاما ، يمكنه أن يصنّف الأنواع الأدبية طبقا للبنية والقيمة ، وبذلك نكون مدينين لفريدمان بتمييزات مثل الحبكة التعليمية ، والحبكة الافتدائية ، وحبكة التحرر من الوهم – تلك الأشكال الدقيقة ، التى يمكن من خلالها لقوس القصة عند مستوى معين من الصراع الداخلى ، أن يحقق تغيرات عميقة من خلال الذهن أو الطبيعة الأخلاقية لبطل القصة .

وفى الوقت الذى يختلف فيه الدارسون حول التعريفات والنظم ، فإن المشاهدين خبراء فى تحديد نوع العمل . إنهم يدخلون العمل مسلحين بمجموعة كبيرة من التوقعات تعلموها خلال حياةٍ من الذهاب إلى السينما . كما يمد ، ذلك التشبع بنوع معين من الأفلام ، والكاتب بهذا التحدى النقدى: يجب ألا يسعى لإشباع توقعات المشاهدين فقط ، أو المغامرة بإيقاعهم فى الارتباك وعدم الرضا ، بل يجب أن يصل بتوقعاتهم إلى لحظات عذبة وغير متوقعة ، وإلا خاطر بشعورهم بالضجر . هذه الحيلة المزدوجة مستحيلة دون معرفة النوع ، الذى يجعل الكاتب يتفوق على المشاهدين .

فيما يلى نظام النوع والنوع الفرعى المستخدم بواسطة كتاب السيناريو ؛ نظام ينطلق من الممارسة ، وليس من النظرية ، يدور حول الاختلافات فى الموضوع والمحيط والدور والحدث والقيم .

١ – قصة حب ، ونوعها الفرعى إنقاذ رفيق ، الذى يستبدل صداقة بحب رومانسى : مثل أفلام MEAN STREETS , PASSION FISH , ROOMY AND MICHELE'S HIGH SCHOOL REUNION .

٢ – فيلم رعب . ينقسم هذا النوع إلى ثلاثة أنواع فرعية: فيلم الغرابة ، الذى يكون فيه مصدر الرعب مذهلا ، لكنه يعتمد على تفسير " منطقى " ، مثل كائنات من الفضاء الخارجى ، أو وحوش من صنع علماء ، أو مجنون . النوع الفرعى الثانى ، الخارق للطبيعة ، الذى يكون مصدر الرعب فيه ظاهرة " غير منطقية " من عالم الأرواح . أما الثالث ، فالمغرق فى الغرابة ، الذى يظل مشاهدوه يخمنون بين الإمكانيتين الأخريين: THE TENANT , HOUR OF THE WOLF , THE SHIPPING .

٣ – ملحمة حديثة (الفرد فى مواجهة الدولة): مثل أفلام SPARTACUOS , MR. SMITH GOES TO WASHINGTON, VIVA ZAPATA, 1984 , THE PEOPLE VS. LARRY FLINT .

٤ – أفلام الوسترن (الحياة فى الغرب الأمريكى) يمكن تتبع تطور هذا النوع وأنواعه الفرعية على نحو لامع بتتبع أثره فى WILL RIGHT'S SIX GUNS AND SOCIETY لـ "ويل رايت"

٥ – أفلام الحرب . رغم أن الحرب مجال نوع آخر ، كما فى LOVE STORY ، فإن نوع الحرب يكون بشكل محدد عن صراع . ويكون مؤيدو الحرب أمام معارضى الحرب ، والأفلام المعاصرة بشكل عام تعارض الحرب ، لكن على مدى عقود كان معظمها يمجدها بشكل غير مباشر ، حتى فى أبشع صورها .

٦ – حبكة نضج . أو قصة التقدم فى العمر: مثل أفلام STAND BY ME , SATURDAY NIGHT FEVER , RISKY BUSINESS, BIG, BAMBI , MURIEL'S WEDDING .

٧ – حبكة افتداء . هنا تتركز الحبكة على التغير الأخلاقى للبطل من سيئ إلى جيد ، مثل أفلام: THE HUSTLER , LORD JIM , DRUGSTORE COWBOY , CHANDLER'S LIST , LA PROMESSE .

٨ – حبكة عقابية . فى هذا النوع يتحول الفتى الطيب إلى شرير ، ويعاقب ، مثل أفلام : THE TREASURE OF THE SIERRA MADRE , MEPHISTO , WALL STREET , FALLING DOWN .

٩ – حبكة اختباريه . قصص عن قوة الإرادة أمام إغراء الاستسلام ، مثل أفلام THE OLD MAN AND THE SEA , COOL HAND LUKE , FITZCARRALDO, FORREST GUMP .

١٠ – حبكة تعليمية . يعتمد هذا النوع على تغير عميق فى وجهة نظر بطل القصة والناس ، أو الذات ، من السلبى (سذاجة ، وعدم ثقة بالنفس ، وقدرية ، وكراهية للذات) ، إلى الإيجابى (حكمة ، وثقة ، وتفاؤل ، وسيطرة على الذات) ، مثل أفلام : HAROLD AND MAUDE , TENDER MERCIES , WINTER LIGHT , IL POSTINO , GROSS POINTE BLANK , MY BEST FRIEND'S WEDDING , SHALL WE DANCE .

١١ – حبكة تحرر من الوهم . تغير عميق فى النظرة إلى العالم ، من الإيجابى إلى السلبى ، مثل أفلام : MRS. PARKER AND THE VICIOUS CIRCLE , L,ECLISSE , LE FEU FOLLET , THE GREAT GATSBY , MACBETH

بعض أنواع الفيلم ضخمة ، وكبيرة جدا ، ومعقدة لدرجة أنها تمتلئ بتنويعات فرعية عديدة:

١٢ – كوميديا . لها مدى واسع من الأنواع الفرعية بدءا من الملهاة ، إلى المأساة ، إلى كوميديا الموقف ، إلى رومانسية ، إلى نزوات غريبة ، إلى الفارس ، إلى كوميديا سوداء ، وتختلف كلها من ناحيتى التركيز على هجوم كوميدى (حماقة بيروقراطية ، وأخلاق الطبقة العليا ، وغزل المراهقين ، . .إلخ) ودرجة السخرية (رقيقة ، وسببية ، وقاتلة)

١٣ – جريمة . تختلف الأنواع الفرعية بشكل رئيسى ، بالإجابة على هذا السؤال: من أى وجهة نظر نرى الجريمة ؟ (وجهة نظر المخبر السرى) ، (وجهة نظر الحبكة) ،

(وجهة نظر المحامى) ، (وجهة نظر المحقق الصحفى) ، (وجهة نظر الجاسوس) ، ودراما اعتقال (وجهة نظر النزيل) ، وفيلم أسود (وجهة نظر بطل القصة) ، الذى قد يكون مجرما ، أو جزءا من مخبر سرى ، أو جزءا من ضحية لأنثى قاتلة .

١٤ - الدراما الاجتماعية . يعرف هذا النوع مشاكل المجتمع - الفقر ، ونظام التعليم ، والأمراض المعدية ، والعيوب ، والتمرد على المجتمع ، وما شابه ذلك - ثم ينشئ قصة تقدم علاجا . يوجد لذلك أنواع فرعية تركز على: الدراما المحلية (مشاكل داخل الأسرة) ، وفيلم المرأة (مآزق ، مثل العمل مقابل الأسرة ، والحبيب مقابل الأطفال) ، ودراما سياسية (الفساد السياسى) ، ودراما اقتصادية (معارك لإنقاذ البيئة) ، دراما طبية (صراع مع مرض عضوى) ، ودراما نفسية (صراع مع مرض عقلى).

١٥ - حركة / مغامرة . يستعير هذا النوع غالبا عناصر من الأنواع الأخرى ، مثل الحرب ، أو دراما سياسية ، كى يستخدمها قوة دفع لحدث متفجر ومشجع على فعل جرىء . إذا كانت أفلام الحركة / المغامرة تضم أفكارا مثل المصير ، أو الروحانيات ، فإنها تصبح نوعا فرعيا من مغامرة عنيفة ، مثل فيلم THE MAN WHO WOULD BE KING . إذا كانت أمنا الطبيعة مصدر الخصومة ، فإنه يكون فيلم كارثة / بقاء ، مثل فيلمى: ALIVE , THE POSEIDON ADVENTURE .

ومع إلقاء نظرة أوسع ، نجد أنواعا أكثر تخرج من المناظر ، وأساليب الأداء ، ومن تقنيات الفيلم ، التى تحتوى على كثير من الأنواع المستقلة . إنها مثل قصر مكون من عدة حجرات ، حيث يمكن السكن فى نوع رئيسى أو فرعى ، أو أى مركب منها .

١٦ - الدراما التاريخية . التاريخ منبع لا ينفد للمادة القصصية ، ويضم كل أنواع القصص التى يمكن تخيلها . ومع ذلك : فإن صندوق كنوز التاريخ عليه هذا التحذير : الماضى ، ينبغى أن يكون حاضرا . كاتب السيناريو ليس شاعرا يأمل أن يكتشف بعد موته ، لذلك يجب أن يجد مشاهدين اليوم . ولذلك فإن أفضل استخدام للتاريخ ، العذر الوحيد المقبول لكى تصنع فيلما من الماضى ، وتضيف بذلك ملايين الدولارات

إلى الميزانية هو المفارقة ، وذلك باستخدام التاريخ مرآة صافية ترينا منها الحاضر .

كثير من التنافرات المعاصرة مؤلمة أو محملة بتناقضات يصعب تحويلها إلى دراما فى إطار الحاضر ، دون أن تشتت الجمهور . من الأفضل النظر إلى مثل هذه المآزق على مسافة زمنية . الدراما التاريخية تجلو الماضى فى مرآة الحاضر ، لجعل المشكلات واضحة ومحتملة ، مثل العنصرية فى فيلم GLORY ، أو النزاع الدينى فى فيلم MICHAEL COLLINS ، أو العنف بكل أنواعه ، وخاصة ضد المرأة ، كما فى فيلم UNFORGIVING .

يضع كريستوفر هامبتون فى فيلم DANGEROUS LIAISONS نهاية قصة حب / كراهية فى فرنسا ، مترفة تبدو نظاماً لكارثة تجارية . لكن الفيلم سرعان ما وجد عددا ضخما من المشاهدين ، حين قام بتسليط الضوء اللاذع على حالة عداء ذات حساسية سياسية بشكل مباشر على شكل : المغازلة باعتبارها صراعاً . لقد عاد هامبتون إلى الوراء قرنين من الزمان ، إلى عصر تفجرت فيه السياسات الجنسية ، إلى حرب من أجل التفوق الجنسى ، حيث لم تكن العاطفة المتصاعدة هى الحب ، وإنما الخوف والشك فى الجنس المقابل . وعلى الرغم من الإطار القديم ، فقد شعر المشاهدون خلال دقائق بالحميمية مع أولئك الأرستقراطيين الفاسدين - إنهم نحن .

١٧ - السيرة . تعد ابنة عم للدراما التاريخية ، وهى تركز على شخص أكثر منها على عصر . ومع ذلك ، فإن السيرة لا يجب أن تصبح يوميات بسيطة ، إن شخصا ما عاش ومات ، وفعل أشياء مهمة فيما بينهما ، فهذا اهتمام مدرسى ولا أكثر من ذلك . كاتب السيرة لابد أن يفهم الحقائق ، كما لو كانت خيالا ، ويجد معنى لحياة شخص ، ثم يقدمه بطلاً لنوع حياته ، مثل فيلم : YOUNG MR. LINCOLN ، الذى يدافع عن البراءة فى دراما قاعة محكمة ، وفيلم GANDHI ، الذى أصبح بطلا للملحمة الحديثة ، وفيلم ISADORA ، الذى تصل فيه إلى حبكة التحرر من الوهم ، وفيلم NIXON ، الذى يعانى فيه من حبكة عقابية .

هذه التوضيحات تنطبق بالقدر نفسه على النوع الفرعى:

السيرة الذاتية . هذا مصطلح شائع بين صانعى الأفلام ، الذين يشعرون أنهم

يجب أن يكتبوا فيلما عن شخص يعرفونه . والأمر كذلك فعلا . لكن أفلام السيرة الذاتية غالبا ما تفتقر إلى المزية الوحيدة التى يعدون بها ، معرفة الذات . فمثلما أن الحياة ، التى لم تمتحن لا تستحق أن تعاش ، فإن الحياة التى لم تعش ، لا تستحق أن تختبر ، وهناك فيلم BIG WEDNESDAY على سبيل المثال .

١٨ - الدراما التسجيلية . هى ابنة عم أخرى للدراما التاريخية . تركز الدراما التسجيلية على الأحداث الحالية ، أكثر مما هى على الماضية . لكن بمجرد أن انتعشت بتطعيمها بسينما الحقيقة - مثل فيلم BATTLE OF ALGIERS - أصبحت جنسا تليفزيونيا شائعا ، وقويا أحيانا ، ولكن ذا قيمة تسجيلية ضئيلة غالبا .

١٩ - السينما الساخرة . يدعى هذا النوع بأنه متجذر فى الواقع أو فى الذاكرة ، ويبدو مثل السينما التسجيلية أو السيرة ، لكنه خيال محض . إنه يقلب قاعدة حقيقية لصناعة الفيلم ، حين يهجو منظمات منافقة: عالم ما وراء الكواليس للروك آند رول فى فيلم THIS IS SPINAL TAP ، والكنيسة الكاثوليكية فى فيلم ROMA ، وعن أخلاقيات الطبقة الوسطى فى فيلم ZELIG ، والصحافة التليفزيونية فى فيلم MAN BITES DOG ، والسياسة فى فيلم BOB ROBERTS ، والقيم الأمريكية المتشددة فى فيلم TO DIE FOR .

٢٠ - الأفلام الموسيقية . وهى مستمدة من الأوبرا ، هذا النوع يقدم "الواقع" ، حيث تغنى فيه الشخصيات وترقص قصصها . وهى غالبا قصة حى ، لكنها يمكن أن تكون فيلما أسود: الإعداد المسرحى لفيلم SUNSET BOULEVARD ، ودراما اجتماعية: كما فى فيلم WEST SIDE STORY ، وحبكة عقابية: كما فى فيلم ALL THAT JAZZ ، وسيرة كما فى فيلم EVITA . وفى الحقيقة ، فإن أى نوع يصلح للشكل الموسيقى ، والكل يمكن أن يقدم بشكل ساخر فى الكوميديا الموسيقية .

٢١ - الخيال العلمى . فى عوالم المستقبل الافتراضية ، التى هى غالبا مزيج من الطغيان والفوضى ، غالبا ما يضع كاتب الخيال العلمى الإنسان ضد الدولة .

ملحمة حديثة . مع حركة / مغامرة : مثل ثلاثية STAR WARS وفيلم TORAL RECALL ، ولكن المستقبل ، مثل التاريخ ، يعد محيطا يتسع لأى نوع . فى فيلم SOLARIS ، على سبيل المثال ، استخدم آندريه تاركوفيسكى الخيال العلمى ، كى يبرز

الصراعات الداخلية لحبكة تحرر من الوهم .

٢٢ - نوع الرياضة . الرياضة بوتقة لتغير الشخصية . هذا النوع مكان طبيعى لحبكة النضج : مثل فيلم NORTH DALLAS FORTY ، وحبكة الافتداء مثل SOMEBODY UP HERE LIKES ME ، والحبكة التعليمية: مثل فيلم BULL DURHAM ، والحبكة العقابية : مثل فيلم ING BULL ، والحبكة الاختبارية : مثل فيلم CHARIOTS OF FIRE ، وحبكة التحرر من الوهم : مثل فيلم THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER ، وحبكة إنقاذ رفيق مثل فيلم WHITE MEN CAN,T JUMP ، والدراما الاجتماعية : مثل فيلم A LEAGUE OF THEIR OWN .

٢٣ - الفنتازيا . هنا يلعب الكاتب بالزمن والمكان والمادة ، فيلوى ويمزج القوانين الطبيعية وما فوق الطبيعية . تجذب الوقائع الزائدة للفنتازيا أنواع الحدث ، لكنها ترحب بغيرها أيضا ، كما فى قصة الحب : مثل فيلم SOMEWHERE IN TIME ، ودراما / الرمز السياسية : مثل فيلم ANIMAL FARM ، والدراما الاجتماعية : مثل فيلم IF i ، وحبكة النضج : مثل فيلم ALICE IN THE WONDERLAND .

٢٤ - الرسوم المتحركة . هنا يسود قانون قواعد التحولات الشاملة : أى شىء يمكن أن يصبح شيئا آخر . تنحو الرسوم المتحركة ، مثل الفنتازيا والقصة العلمية إلى أنواع الحركة ، بدءا من الفارس الكرتونى : مثل فيلم BUGGS BUNNY ، أو المغامرة العالية ، مثل فيلمى THE SOWRD IN THE STONE , THE YELLOW SUBMARINE ، ولأن المشاهدين الشباب هم السوق الطبيعى لها ، لذا يكون هناك عديد من حبكات النضج : مثل THE LION KING , THE LITTLE MERMAID ، وتوجد هناك قيود كما ظهر فى أعمال مخرجى الرسوم المتحركة فى أوروبا الشرقية واليابان .

أخيرا ، بالنسبة إلى هؤلاء الذين يؤمنون بأن الأنواع وأعرافها تهم الكتاب " التجاريين " فقط ، وأن الفن الجاد لا نوع له ، دعنى أضف اسما أخيرا إلى هذه القائمة:

٢٥ - فيلم الفن . الفكرة الطليعية للكتابة خارج الأنواع سذاجة ، فلا أحد يكتب

فى فراغ . بعد آلاف السنين من الحكى ، لا توجد قصة مختلفة تماما ، لدرجة أنها لا تشبه أى شىء آخر كتب من قبل . أصبح فيلم الفن نوعا تقليديا ، يمكن أن ينقسم إلى نوعين فرعيين ، بنية الحد الأدنى والبنية النقيض ، ولكل منهما تعقده التقليدى وأعرافه من البناء والنظام . يعد فيلم الفن ، مثل الدراما التاريخية ، نوعا فائقا يضم أنواعا أساسية : مثل قصة الحب والدراما السياسية ، وما شابه ذلك .

على الرغم من أن هذا السجل يعد شاملا بشكل معقول ، فإنه لا توجد قائمة يمكن أن تكون نهائية أو شاملة ، لأن الخطوط بين الأنواع غالبا ما تتداخل وتتراكم من خلال تأثيراتها المتبادلة . الأنواع ليست ساكنة ولا صارمة ، بل متطورة ومرنة ، ومع ذلك فهى راسخة ومستقرة ، بحيث يمكن تعريفها والتعامل معها كما يتعامل المؤلف الموسيقى مع تنويعات الأشكال الموسيقية . إن واجب الكاتب أن يحدد أولا نوع عمله ، ثم يبحث عن جوانبه العملية الحاكمة ، ولا مفر من هذين الواجبين ، فكلنا كتاب أنواع مختلفة .

العلاقة بين البنية والنوع :

كل نوع يفرض أعرافا أو تقاليد على تصميم القصة ؛ حيث يشحن عرف القيمة التقليدية القصة إلى الذروة ، مثال ذلك النهاية الكئيبة لحبكة التحرر من الوهم ، وعرف المناظر مثل الغرب الأمريكى ، والأحداث التقليدية ، مثل لقاء فتى بفتاة فى قصة حب ، وأدوار تقليدية كما فى قصة جريمة . المشاهدون يعرفون هذه التقاليد ويتوقعون أن يروها متحققة . وبالتالى ، فإن اختيار النوع يقرر ويحدد بدقة ما هو ممكن داخل القصة ، كما لابد من أن يصور تصميمها وتوقعات المشاهدين .

أعراف النوع مناظر وأدوار وأحداث وقيم محددة ، تعرف الأنواع المفردة وتفريعاتها النوعية .

لكل نوع أعراف فريدة ، ولكنها فى بعض منها غير معقدة ومرنة نسبيا . العرف

الأولى لحبكة التحرر من الوهم ، بطل يفتتح القصة وكله تفاؤل ، لديه معتقدات ، ومثل عليا ، ونظرة إيجابية للحياة . العرف الثانى نموذج لقصة سلبية متكررة ربما ترفع تطوراتها آمال البطل فى البداية ، ولكن سرعان ما تسمم أحلامه وقيمه بعد ذلك ، ليظل متشككا وخائب الأمل ، مثل بطل فيلم THE CONVERSATION ، الذى يبدأ مسيطرا على حياته ، وينتهى به الحال فى كابوس انفصام شخصية . هذه المجموعة البسيطة من الأعراف تقدم إمكانات لا حصر لها ؛ لأن الحياة تعرف آلاف القنوات إلى فقدان الأمل . من بين الأفلام الجديرة بالذكر فى هذا النوع THE MISFITS , LA DOLCE VITA و LENNY .

وهناك أنواع أخرى غير مرنة نسبيا ، وممتلئة بأعراف أو تقاليد جامدة . ففى نوع الجريمة ، لابد من أن تكون هناك جريمة ، وأن تحدث مبكرا فى القصة . يجب أن توجد شخصية مخبر سرى ، سواء أكان محترفا أو هاويا ، يكتشف مفاتيح وشكوكا . فى فيلم الإثارة THE THRILLER يجب على المجرم " أن يجعلها شخصية " . وعلى الرغم من أن القصة قد تبدأ بشرطى يعمل من أجل الحصول على شيك ، فلكى تعمق الدراما ، فإن المجرم يتجاوز الخط عند نقطة معينة . تنمو الكليشهات مثل الفطر ؛ من المجرم الذى يهدد أسرة الشرطى ، أو يحول الشرطى نفسه إلى مشتبه به ، أو كليشيه من كليشيهات ترجع إلى جذور ؛ كما فى فيلم THE MALTESE FALCON ، حين يقتل شريك المخبر . وفى النهاية ، لابد أن يتعرف الشرطى على المجرم ويعاقبه .

تتضمن الكوميديا عددا ضخما من الأنواع الفرعية بالمثل ، لكل منها أعرافه ، لكن عرفا واحدا يعتلى هذا النوع ، ويميزه عن الدراما: مثل NOBODY GETS HURT . لابد أن المشاهدين ، فى الكوميديا ، سيشعرون مهما كان ارتطام الشخصيات بالحوائط ، مهما يصرخون ويتلوون تحت أسواط الحياة ، بأن تلك حقائق لا تؤذى . قد تسقط مبانى على لوريل وهاردى ، لكنهما ينهضان ويخرجان من بين الركام ، وهما ينفضان التراب عن ملابسهما ، ويتمتمان " الآن ، يا لها من فوضى جميلة . . " ، ويمضيان .

فى فيلم A FISH CALLED WANDA نتابع كين (مايكل بين) ، وهو شخصية يتمتع بحب للحيوانات أشبه بالهوس ، ويحاول أن يقتل عجوزا ، فيقتل بدلا منها بالصدفة كلبها التربر . الكلب يموت تحت كتلة بناء ضخمة ، ويظل مخلبه الأيسر بارزا من تحتها . المخرج تشارلس كريشتون ، يقدم شكلين لهذه اللحظة : واحدة تظهر المخلب فقط ، لكن بالنسبة للقطة الثانية أرسل لمحل جزارة من أجل كيس من الأحشاء ، وأضاف آثار دم جثمان الكلب المسحوق . حين ومضت صورة تلك القطعة فى مقدمة المشهد سقط مشاهدو القاعة فى صمت مميت . كانت الدماء والبقايا تعنى "إن ذلك يؤذى" . لكن كريشتون انتقل إلى لقطة مفعمة ، فحصل على الضحك . وهكذا يمشى كاتب الكوميديا ، بواسطة تقليد النوع ، على خط يضع فيه الشخصيات عبر عذابات الجحيم ، بينما يعيد التأكيد للمشاهدين فى ذات الوقت ، بأن ذلك اللهب حقيقة لا يحرق .

عبر ذلك الخط ، ينتظر النوع الفرعى للكوميديا السوداء . هنا يلوى الكاتب العرف الكوميدى ، ويسمح للمشاهدين أن يشعروا بألم حاد ولكنه محتمل:مثل أفلام THE LOVED ONE , THE WAR OF THE ROSES , PRIZZI,S HONOR – إنها أفلام غالبا ما نضحك فيها كثيرا .

تتحدد أعراف أفلام الفن بعدد من الممارسات الخارجية مثل غياب النجوم (أو أجور النجوم) وإنتاج خارج نظام هوليود ، وفى لغة أخرى غير الإنجليزية عادة – وكلها عوامل تساعد على البيع ، كما يشجع فريق التسويق النقاد على أن يقيموا الفيلم . أما أعرافه الداخلية الأولية ، فهى أولا الاحتفاء بما هو عقلى . الفيلم الفنى ينحاز إلى العقلانى بتقديم عاطفة قوية تحت غطاء الحالة النفسية ، بينما يستدعى تفسيرا وتحليلا بعد الفيلم فى مقاهى النقد ، من خلال الرمزية ، أو توترات لم تحلّ . ثانيا ، يعتمد تصميم قصة الفيلم الفنى بشكل أساسى على عرف واحد كبير: أن يكون غير تقليدى .

لا تقليدية الفيلم الفنى هى الصفة المميزة له ، سواء كانت بنيته عند حدودها الدنيا أو ليس له بنية بالمرة . نجاح الفيلم الفنى يبدأ فورا بالاعتراف بالفنان على الرغم من

أن ذلك قد يكون مؤقتا . وعلى الجانب الآخر ، كان الدءوب ألفريد هيتشكوك ، يعمل بمفرده من خلال الحبكة الرئيسية ، وعرف النوع الذى يستهدف جمهورا كبيرا ، وكان يجده دائما . وهو ما يزال يقف حتى اليوم على قمة بانيثون المخرجين محتفى به على امتداد العالم باعتباره واحداً من أعظم فنانى القرن ، الذى تفيض أعماله بأجمل الصور من الناحية الجنسية والدينية ، ودقة وجهة النظر . عرف هيتشكوك أنه لا يوجد تناقض بالضرورة بين الفن والنجاح الشعبى ، كما أنه ليست هناك علاقة بالضرورة بين الفن والفيلم الفنى .

إجادة النوع والسيطرة عليه :

كلنا مدينون بشدة لتراث القصة العظيم . لا يكفى أن تحترم نوع الفيلم فحسب ، بل يجب أن تحيده وتسيطر عليه وعلى قوانينه . ولا تتصور أنك أصبحت تعرفه ، لمجرد أنك شاهدت أفلاما من هذا النوع ، وبأنك أصبحت تعرفها . هذا يشبه الاعتقاد بأنك يمكن أن تؤلف سيمفونية ، لأنك سمعت كل سيمفونيات بيتهوفن التسع . لابد من أن تدرس الشكل . كتب نقد النوع قد تساعد ، لكن القليل منها الحديث ، ولاشىء منها كامل . اقرأ كل شىء ، ومع ذلك نحن فى حاجة إلى كل مساعدة ممكنة أينما يمكن أن نحصل عليها . أعظم الرؤى النافذة القيمة ، تجىء من اكتشاف الذات ، فلاشىء يشعل الخيال مثل التنقيب عن الكنوز الدفينة .

أفضل طريقة لدراسة النوع تتم كما يلى: أولا ، ضع قائمة بكل الأعمال ، التى تعتقد أنها تشبه عملك ، سواء أكانت ناجحة أم فاشلة . (دراسة الأعمال الفاشلة تنير الطريق .. وتعلم التواضع) . الخطوة التالية ، استأجر شرائط فيديو هذه الأفلام ، واشتر السيناريو ، إن أمكن . ثم ادرس الأفلام ، مقلبا صفحات السيناريو مع الشاشة ، مجزئا كل فيلم إلى عناصر المحيط والدور والحدث والقيمة . وأخيرا ، ضع كل هذه التحليلات فوق بعضها وراجعها كلها ، وسل : ماذا تفعل القصص فى النوع الذى أكتبه ؟ ما قيود الوقت والمكان والشخصية والحدث فيها ؟ إلى أن تجد إجابات ، سيكون الجمهور دائما متقدما عليك

لكى تتوقع توقعات الجمهور ، يجب أن تكون مسيطرا على النوع الذى تكتبه ، ومتمكنا من أعرافه .

إذا تم عمل دعاية جيدة للفيلم ، سيجيء المشاهدون ممتلئين بالتوقعات . وهو ما يعنى بلغة نشر التسويق ، أنه تم " تهيئتهم " . " تهيئة المشاهدين أو الجمهور " تعنى الآتى: نحن لا نريد أن يأتى الناس إلى عملنا باردين والرؤية ليست واضحة فى أذهانهم ، لا يعرفون ماذا يتوقعون ، مجبرين إيانا على أن نقضى العشرين دقيقة الأولى من وقت العرض فى تقديم مفاتيح تقودهم نحو اتجاه القصة الضرورى . نريدهم أن يستقروا على مقاعدهم دافئين ومركزين بشهية ، ننوى أن نشبعها .

لا يعد تجهيز المشاهدين أمرا جديدا . لم يسم شكسبير مسرحيته هاملت فقط ، بل أطلق عليها " مأساة هاملت: أمير الدانمارك " . كما أعطى أعماله الكوميدية عناوين ، مثل " ضجة كبيرة حول لاشىء " ، " حسن ، كل ما ينتهى نهاية حسنة " ، وذلك حتى يهيئ مشاهديه إليزابيثيين نفسيا للجلوس كل مساء فى مسرحٍ للبكاء أو الضحك .

التسويق الماهر يضع توقعا للنوع ، بدءا من العنوان ، المطبوع ، وإعلانات التليفزيون ، فإن الدعاية تحاول أن تثبت نوع القصة فى أذهان الجمهور . وبعد أن نخبر رواد الفيلم أن يتوقعوا شكلا محببا ، فلابد من أن نقدم لهم ما وعدنا به . إذا رقعنا النوع ، سواء بالحذف أو إساءة استخدام الأعراف ، فسيعرف الجمهور ذلك فورا ، وسوف يلعنون عملنا .

وعلى سبيل المثال ، فإن تسويق فيلم MIKE,S MURDER (USA / 1984)، الذى لم يحالفه الحظ فى العنوان ، قد هيأ الجمهور لجريمة قتل غامضة ، رغم أن الفيلم ، مع ذلك ، كان من نوع آخر ، ولمدة ساعة ظل الجمهور يتساءل بتعجب " من الذى سيموت بحق الجحيم فى هذا الفيلم ؟ " . كان السيناريو معالجة عذبة على حبكة النضج ، كما مثلتها دبرا وينجر كصرافة بنك ، متحولة من عدم استقلال وعدم نضج إلى النضج والسيطرة على الذات . لكن ما وضع كلمات الغضب فى الفم ، عدم تهيئة المشاهدين وإثارة حيرتهم مما تسبب فى بتر"الأرجل" من تحت فيلم كان يمكن أن يكون جيدا .

القيود الإبداعية :

كان روبرت فروست يقول إن كتابة الشعر تشبه لعب التنس دون شبكة ؛ لأن القيود الذاتية والمتطلبات الصناعية للتقاليد الشعرية ، هى التى تثير الخيال وتحفزه . دعنا نقل إن الشاعر يفرض هذا الحد بشكل تحكمى: لقد قرر أن يكتب سوناتا من ستة أسطر ، مع تقفية سطر دون سطر . بعد تقفية السطر الرابع مع السطر الثانى ، يصل إلى نهاية السوناتا . عائدا إلى هذه الزاوية التى وضع نفسه فيها، يحاول جاهدا كى يقفى السطر السادس مع الرابع ، وقد يلهمه ذلك بأن يتخيل كلمة ليس لها علاقةٌ بقصيدته على الإطلاق - فهى لمجرد التقفية - لكن تلك الكلمة الاعتباطية تفجر عبارة فضفاضة تجلب بدورها صورة إلى الذهن ، صورة يمتد صداها عائدا إلى الأسطر الخمسة الأولى ، مفجرة حسا وشعورا جديدين ، موجهة القصيدة نحو معنى وعاطفة أغنى . بفضل تحديد الشاعر لهذا المشروع الإيقاعى ، تحقق القصيدة تكثيفا ، ما كان ليتحقق لو سمح الشاعر لنفسه أن يختار بحرية أى كلمة يرغبها . يستدعى مبدأ التحديد الخلاق الحرية داخل دائرة من العوائق ، فالموهبة مثل العضلة : تضمر ، إذا لم تجد ما تقاومه . هكذا نحن طواعية نضع صخورا فى طريقنا ، هى الموانع الملهمة . نحن ننظم أنفسنا بالنسبة لما يجب أن نفعل ، بينما نكون غير مقيدين بكيفية فعله . لذلك ، فإن من أولى الخطوات أن نحدد النوع أو مركب الأنواع ، الذى يحكم عملنا ، لأن الأرض الحجرية ، التى تنمى أكثر الأفكار إثمارا ، هى قيد النوع .

قيود أو أعراف النوع مشروع التقفية فى " قصيدة " راوى القصة . إنها لا تعوق العملية الإبداعية ، بل تلهمها . التحدى فى أن تحافظ على العرف أو القيد ، بينما تتفادى الكليشيه . مقابلة ولد لبنت فى قصة حب ليس كليشيها ، لكنها عنصر رئيسى فى شكل - هذا قيد . يكون الكليشيه ، حين يتقابل العاشقان ، كما اعتاد العشاق أن يتقابلوا دائما: فردان ديناميكيان مضطران لأن يتشاركا مغامرة ، ويبدو أن كليهما يكره الآخر بالنظر ، أو أنهما خجولان ، يحمل كلاهما مشعلا ما وقتا من النهار ، ليجدا أنهما قد تحولا أخيرا إلى حافة الجماعة ، دون أن يجدا شخصا ليتحدثا إليه ، وهكذا تمضى الأمور .

يعد حد النوع قيدا على الإبداع يجبر خيال الكاتب على أن يرتفع إلى مستوى المناسبة . وبدلا من إنكار الحد وتسطيح القصة ، فإن الكاتب الجيد يعود إلى القيد باعتباره من الأصدقاء القدامى ، وهو يعرف فى سعيه إلى تطبيقه بشكل فريد ، أنه ربما يجد الإلهام الذى يجعل قصته غير عادية . بالتمكن من النوع ، نستطيع أن نرشد الجمهور ، عبر تنويعات إبداعية ثرية لإعادة تشكيل التوقعات واستباقها ، وذلك بإعطاء الجمهور ليس فقط ما يأمل أن يتحقق ، بل أكثر مما تخيل أيضا .

فكر فى الحركة / المغامرة . غالبا ما يتم صرف النظر عنها ، كأمر غير عقلانى ، بينما هى ، فى الحقيقة ، النوع الوحيد الأكثر صعوبة ، الذى يمكن الكتابة فيه اليوم .. ببساطة ، لأنه النوع الذى استنفد حتى الموت . ماذا يمكن لكاتب حركة أن يقدم مما لم يسبق للمشاهد رؤيته من قبل ألف مرة ؟ على سبيل المثال ، فإن التقليد الرئيسى من بين عدة تقاليد ، هو هذا المشهد: بطل القصة يكون تحت رحمة الشرير . والبطل ، من منطلق العجز لابد أن يقلب الطاولات على الشرير . هذا الموقف إلزامى . إنه يختبر ويعبر وفق شروط مطلقة عن براعة البطل وقوة إرادته ، وهدوئه تحت الضغط . من دونه ، فإن البطل وقصته يضعفان ، وينصرف المشاهدون وهم غير راضين . ينمو الكليشيه على هذا المشهد ، كما ينمو الفطر على الخبز ، لكن حين يكون حله عذبا ، يتعزز السرد أكثر .

فى فيلم RAIDERS OF THE LOST ARK يأتى إنديانا جونز ليواجه عملاقا مصريا ، كان يسحب وراءه أعدادا هائلة من سيوف معقوفة . نظرة رعب ، ثم ارتعاشه ، ورصاصة سريعة ، حين يتذكر جونز أنه يحمل بندقية . الحكاية التى وراء الشاشة أن هاريسون فورد قد اقترح هذا الحل المفضل ، لأنه كان مريضا جدا بالدوسنتاريا ، ولا يستطيع أن يقوم بحرب أكروباتية ، كما كتب لورنس كسدان فى السيناريو .

تدور ذروة فيلم DIE HARD حول هذا التنفيذ المقتدر للتقليد : جون ماكلين (بروس ويلز) مجرد حتى الخصر وبلا سلاح ، يداه فى الهواء ، وجها لوجه مع السادى ، المسلح جيدا هانز جروبر (آلان ريكمان) . ومع ذلك ، تدور الكاميرا ببطء حول

ماكلين ، لنكتشف أنه كان قد ثبت بشريط مسدسا على ظهره العارى . يشغل جربر بمزحة ، وينزع السلاح من على ظهره ، ويقتله .

من كل كليشيهات البطل عندما يكون تحت رحمة الشرير " انتبه ! هناك شخص ما وراءك ! " ، هو الأكثر ركاكة . لكن فى فيلم MIDNIGHT RUN أعطاه كاتب السيناريو جورج جالو حياة جديدة وبهجة ، من خلال تنويعات كثيرة طائشة فى مشهد بعد الآخر .

خلط الأنواع :

تختلط الأنواع غالبا ، لتمتلئ بالمعنى ، ولكى تثرى الشخصية ، وتخلق تنويعات فى الحالة النفسية والعاطفة . الحبكة الفرعية فى قصة حب ، مثلا ، تجد طريقها تقريبا فى كل قصة جريمة . وقد نسج فيلم THE FISHER KING خمسة خيوط – حبكة افتداء ودراما نفسية وقصة حب ودراما اجتماعية وكوميديا – فى فيلم ممتاز . كما كان فيلم الرعب الموسيقى اختراعا لذيذا . وتقدم الأنواع المعروفة دستتى مبادئ ، عبارة عن إمكانات للكاتب لابتكار تغذية متقاطعة بلانهاية . وهكذا ، يبدع ، الكاتب الموكل إليه أمر النوع نمطا من فيلم ، لم يره العالم من قبل .

إعادة ابتكار أنواع :

تحافظ إجادة نوع ، على جعل كاتب السيناريو معاصرا ، وذلك لأن تقاليد النوع ليست منقوشة على الحجر ، بل إنها تتطور وتنمو وتعدل وتتغير بسرعة ومواكبة للتغيرات فى المجتمع . المجتمع يتغير ببطء ، لكنه يتغير ، وعندما يدخل المجتمع أى مرحلة جديدة ، تتحول الأنواع معه ، لأنها مجرد نوافذ ووسائل مختلفة ينظر منها الكاتب على الواقع إلى الحياة . حين يتغير الواقع خارج النافذة ، تتغير الأنواع معه . وإذا لم يحدث ذلك ، وإذا كان النوع غير مرن ، ولا يستطيع أن يتواءم مع العالم المتغير ، فإنه يتحجر . فيما يلى ثلاثة أمثلة على تطور النوع .

فيلم الوسترن

بدأ الوسترن باعتباره مسرحيات أخلاقية تجرى فى " الغرب القديم " ، عصر ذهبى أسطورى لرموز الخير فى مواجهة الشر . لكن مع جو الشك فى السبعينيات ، أصبح النوع قديما وراكدا . حين فجر ميل بروكس ، فى فيلم BLAZING SADDLES قلب الغرب الفاشى ، دخل النوع سباتًا عميقًا لمدة عشرين عاما قبل أن يعود ثانية بتغيير التقاليد . فى الثمانينيات تحول الوسترن إلى دراما شبه اجتماعية ، مصححا العنصرية والعنف : مثل أفلام DANCES WITH WOLVES , UNFORGIVEN , POSSE .

الدراما النفسية :

تم تحويل الخلل العقلى إلى دراما لأول مرة ، وذلك فى الفيلم الصامت كابينة د . كاليجارى (THE CABINET OF DR. CALIGARY (GERMANY / 1919 . ولما ذاعت شهرة التحليل النفسى ، تطورت الدراما النفسية باعتبارها نوعًا للقصة البوليسية الفرويدية . كان الطبيب النفسى فى المرحلة الأولى يقوم بدور " المخبر " ، الذى يحقق فى "جريمة" خفية ، مثل صدمة دفينة ، كان مريضه يعانى منها فى الماضى . وبمجرد أن يكشف المحلل النفسى عن " جريمته " ، فإن الضحية سرعان ما كان يستعيد عافيته ، أو يخطو خطوة كبيرة باتجاهها: مثل أفلام SYBIL, THE SNAKE , THE THREE FACES OF EVE ,NEVER PROMISED YOU A ROSE GARDEN , THE MARK , DAVID AND LISA , EQUUS .

ومع ذلك ، حالما بدأ مسلسل القاتل يطارد كوابيس المجتمع ، تطور نوع الدراما النفسية إلى مرحلته الثانية ، بالاندماج بنوع المخبر السرى فى نوع فرعى يعرف بفيلم " الإثارة النفسية " . أصبح أفراد الشرطة فى هذا النوع الأطباء النفسيين ، الذين يصطادون المرضى النفسيين: مثل فيلمى THE FIRST DEADLY SIN , MANHUNTER , ومؤخرا فيلم SEVEN .

ثم تطور فيلم الإثارة النفسية ، فى الثمانينيات للمرة الثالثة ، وذلك مثل -TIGHT ROPE , LETHAL WEAPON , ANGEL HEART و THE MORNING AFTER ، التى أصبح فيها المخبر الخاص المريض النفسى ، الذى يعانى من أمراض عصرية متنوعة ؛ استحواذ جنسى ، ونزوة انتحارية ، وفقدان ذاكرة ، وإدمان الخمور . أصبح مفتاح العدالة ، فى مثل هذه الأفلام ، من خلال تحليل المخبر الخاص لنفسه . وما إن يصل المخبر الخاص إلى فهم لما بداخله ، تصبح فكرة إدراك المجرم تالية .

هذا التطور بمثابة تعبير عن مجتمعنا المتغير . لقد مضى عهد إراحة أنفسنا بفكرة أن كل المجانين قد تم احتجازهم ، بينما نحن العقلاء بمأمن خارج جدران المصحة . قليل منا السذج جدا فى الزمن . نحن نعرف أننا يمكن أن ننفصل عن الواقع بسبب أحداث معينة . لقد تحدث أصحاب أفلام الإثارة النفسية عن هذا الخطر ، بما يؤكد أن أصعب عمل لنا فى الحياة ، تحليل الذات ، ونحن نحاول أن نسبر أغوار إنسانيتنا ، حتى نجلب السلام للحروب التى تجرى فيها .

هذا النوع وصل إلى مرحلته الرابعة فى التسعينيات ، وذلك بإعادة تحديد مكان الشخص المضطرب نفسيا مرة أخرى ، ليكون الآن فى شخص شريك حياة ، طبيب نفسى ، أو جراح ، أو طفل ، أو مربية ، أو زميل فى حجرة ، أو شرطى يسكن بجوارك . هذه الأفلام تتناول انفصام الشخصية الشائع ، عندما نكتشف أن أغلب الناس الأكثر حميمية فى حياتنا ، الناس الذين يجب أن نثق بهم ، هؤلاء الذين نأمل أن يحمونا ، نكتشف أنهم مجانين : كما فى أفلام , THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE SLEEPING WITH THE ENEMY , FORCED ENTERY , WHISPERS IN THE DARK , SINGLE WHITE FEMALE , و THE GOOD SUN . وربما كان الفيلم الأكثر تعبيرا ، هو DEAD RINGERS ، الذى يدور حول أقصى صور الخوف ، الخوف من شخص هو الأقرب إليك – الخوف من نفسك

ما الرعب الذى سيزحف عليك من اللاوعى ، كى يسرق سلامة عقلك ؟

قصة الحب :

إن السؤال الأكثر أهمية ، الذى نسأله حين نكتب قصة حب ، هو: ماذا سيوقف هذين الشخصين ؟ أين الحكاية فى قصة حب ؟ إنهما يتقابلان ، يقعان فى الحب ، يتزوجان ، يكونان أسرة ، يساعد كل منهما الآخر حتى يفرقهما الموت ... . ماذا يمكن أن يكون أكثر إملالا من ذلك ؟ لذا ، فإنه على مدى ما يزيد عن ألفى عام منذ الكاتب المسرحى الإغريقى ميناندر أجاب الكتاب عن السؤال بـ "والدا الفتاة " . لقد وجد والداها أن الشاب غير مناسب ، وأصبح القيد معروفا بعد ذلك ، بـ "شخصيات معوقة" ، أو " القوة المعارضة للحب " . وقد وسع شكسبير ذلك إلى كلا المجموعتين من الآباء فى روميو وجولييت . ومنذ سنة ٢٣٠٠ قبل الميلاد ، ظل هذا القيد الأساسى دون تغيير . حتى أطلق القرن العشرون الثورة الرومانسية .

أصبح القرن العشرون عصرا للرومانسية ، كما لم يكن أى قرن من قبل . وفكرة الحب الرومانسى بوجه عام (مع الجنس باعتباره شريكًا ضمنيًا) تسيطر على الموسيقى الشعبية والإعلان والثقافة الغربية بشكل عام . على مدى عشرات السنين ، منحت السيارة والتليفون وآلاف العناصر المحررة الأخرى العشاق من الشباب أعظم وأعظم حرية من السيطرة الأبوية . وفى الوقت نفسه ، وبسبب انتشار الزنا والطلاق والزواج مرة أخرى ، وسّعت رقعة الرومانسية من اندفاعة الشباب لتصبح مسعى طوال الحياة ، وأصبح من المعتاد ألا يسمع الشبان لآبائهم . لكن فى الوقت الراهن ، إذا كان الأب والأم يعترضان على الفيلم ، والمراهقون يطيعونهما فعلا ، فإن المشاهدين سيقذفون الشاشة بالتهكمات . لذا ، فمع خفوت قيد والدى الفتاة ، مع خفوت الزواج المنظم ، بحث الكتاب الموهوبون عن منظومة جديدة ومدهشة من القوى المعارضة للحب .

فى فيلم THE GRADUETE كانت الشخصيتان المعوقتان هما الوالدين التقليديين للفتاة (ولكن لسبب غير تقليدى) . فى فيلم WITNESS القوة المعارضة للحب ، هى الثقافة – كانت أميش من عالم آخر افتراضى . وفى فيلم MRS. SOFFEL , ، حيث

لعب ميل جيبسون دور قاتل سجين محكوم عليه بالإعدام ، وديان كيتون زوجة آمر السجن . ما الذى يوقفهما ؟ كل أعضاء المجتمع ذوى " التفكير السليم " . وفى فيلم WHEN HARRY MET SALLY يعانى العاشقان من اعتقاد غريب ، وهو أن الصداقة والحب متعارضان . فى فيلم LONE STAR ، كانت القوة المعوقة ، العنصرية ، وفى فيلم THE CRYING GAME ، كانت الهوية الجنسية ، وفى فيلم GHOST كان الموت .

الحماسة للرومانسية ، التى جاءت مع مفتتح هذا القرن ، تحولت مع نهايته إلى مرض جاء معه بتوجه قاتم ومتوجّس من الحب . شاهدنا ، ردا على ذلك ، الظهور والانتشار المدهش للنهايات الكئيبة: وذلك فى أفلام DANGEROUS LIAISONS , THE BRIDGES OF MADISON COUNTY , THE REMAINS OF THE DAY , HUSBANDS AND WIVES . فى فيلم LEAVING LAS VEGAS "بن" مدمن لديه ميول انتحارية ، وسارة داعرة مازوكية ، وكان حبهما سيئ الطالع أو "منحوس" . تتحدث هذه الأفلام بشكل متنام عن فقدان الأمل فى أن يدوم الحب ، إن لم يكن استحالته . وقد أعادت بعض الأفلام استخدام أدوات النوع فى قصة اللهفة ، كى تحقق نهاية مشرقة . كان لقاء ولد مع بنت تقليدا ، يحدث مبكرا من زمن السرد ، كى يتبع بالمحاكمات ، والمحن ، وانتصارات الحب . لكن فيلمى SLEEPLESS IN SEATTLE و RED كانا ينتهيان بلقاء ولد وبنت . كان الجمهور ينتظر ليرى كيف سيكون مصير " العاشقين " بين يدى المصادفة . مع تأخير لقاء العاشقين بمهارة إلى الذروة ، فإن تلك الأفلام قد تتفادى القضايا الشائكة للحب الحديث بإحلال صعوبة اللقاء مكان صعوبة الحب . إنها ليست قصص حب ، بل هى قصص لهفة ، حيث الحديث عن الحب والرغبة فيه تملآن المشاهد ، تاركة أفعال الحب الحقيقية ونتائجها تحدث فى مستقبل خارج الشاشة ، وربما يكون القرن العشرون قد منح ميلادا لعصر الرومانسية ، ثم دفنه .

بذلك يكون الدرس إن التوجهات الاجتماعية تتغير . قرون استشعار الكاتب لابد أن تكون منتبهة لهذه التحركات ، وإلا سيخاطر بكتابة شىء قديم . مثلا فى فيلم FALLING OF LOVE القوة التى تعارض الحب ، أن العاشقين كل منهما متزوج من شخص آخر ، كانت دموع المشاهدين من التثاؤب الشديد . مشكلتك ؟ أنت متزوج من شخص مضجر . فلتتخلص منه . هل تعنى كلمة " طلاق " أى شىء بالنسبة لكم ؟" .

ومع ذلك ، فإنه خلال الخمسينيات ، كان ينظر إلى علاقة حب خارج الزواج باعتبارها خيانة مؤلمة . كثير من الأفلام القوية ، مثل STRANGERS WHEN WE MEET ، BRIEF ENCOUNTER حولت طاقتها من الخصومة مع المجتمع إلى الدعارة . بحلول الثمانينيات ، تغيرت التوجهات ، مبرزة الشعور بأن الرومانسية ثمينة ، وأن الحياة قصيرة جدا ، فإذا كان شخصان متزوجان يريدان أن يقيما علاقة حب ، دعهما . كان ذلك هو مزاج ذلك الزمن ، سواء أكان صوابا أو خطأ ، لدرجة أن فيلما قديما يحمل قيم الخمسينيات ، كان يضجر جماهير الثمانينيات . الجمهور يريد أن يعرف معنى أن تعيش على حافة سكين الحاضر ، معنى أن تكون كائنا حيا اليوم ، الكتاب المبدعون ، ليسوا معاصرين فحسب ، بل هم أيضا رؤيويون . إنهم يضعون أذنهم على حائط التاريخ ، وبينما الأشياء تتغير ، يمكنهم أن يَشعروا بالأسلوب الذى يتجه به المجتمع نحو المستقبل ، ثم ينتجون أعمالا تكسر التقليد وتنقل الأنواع إلى جيلها التالى .

هذه ، مثلا ، واحدة من جماليات فيلم CHINATOWN العديدة . كان المخبر يفهم المجرم ويعاقبه فى ذروة كل أفلام الجريمة الغامضة السابقة ، لكن فى فيلم CHINETOWN يفر القاتل القوى السياسى الثرى بجريمته ، كاسرا بذلك تقليدا كان له كل تقدير . ما كان لمثل هذا الفيلم أن يصنع حتى السبعينيات ، حين استيقظت أمريكا بفضل حركة الحقوق المدنية و"ووترجيت" وحرب فيتنام ، على عمق ما فيها من فساد ، حتى تأكدت الأمة أن الأغنياء يفرون فعلا بجريمتهم . وأكثر . وهكذا أعاد فيلم CHINATOWN كتابة النوع ، فاتحا الباب على قصص جريمة النهاية الكئيبة ، مثل BODY HEAT , CRIME AND MISDEMEANORS , Q & A , BASIC INSTINCT , THE LAST SEDUCTION، و SEVEN . الكتاب الرائعون ليسوا رؤيويين فحسب ، بل إنهم يبدعون أيضا أعمالا كلاسيكية . كل نوع يتضمن القيم الإنسانية المهمة: مثل حب / كراهية ، سلام / حرب ، عدالة / ظلم ، إنجاز / فشل ، خير / شر ، وما شابه ذلك . كل قيمة من هذه القيم تيمة خالدة ، لطالما ألهمت بكتابات عظيمة منذ فجر القصة . يجب أن يعاد العمل على هذه القيم ، من سنة إلى أخرى ، لكى تبقى حية وذات معنى للجماهير المعاصرة . إنها كلاسيكية . عمل كلاسيكى يعاد تجربته أو ممارسته بسرور ، لأنه

يمكن أن يعاد تفسيره عبر العقود ، لما فيه من صدق وإنسانية ، لدرجة أن كل جيل يجد نفسه منعكسا فى القصة . وفيلم CHINATOWN نموذج لذلك . بسيطرة وتمكن كاملين من كل من تاون وبولانسكى وصلا بموهبتيهما ، إلى ذرى غير مسبوقة .

هبة الاحتمال :

التمكن من النوع والسيطرة عليه ضرورية لسبب آخر ، فكتابة السيناريو ليست للعداءين ، بل هى لمتسابقى المسافات الطويلة . ليس مهما ما سمعته حول النصوص ، التى تكتب فى عطلة نهاية أسبوع بجوار حمام سباحة . منذ الإلهام الأول حتى المسودة الأخيرة المنقحة ، فإن السيناريو الجيد ، يستغرق ستة شهور ، تسعة شهور ، سنة ، أو أكثر . تتطلب كتابة فيلم العمل الإبداعى نفسه من ناحية العالم والشخصية والقصة ، كما لو كانت رواية من أربعمائة صفحة . الفرق الجوهرى الوحيد عدد الكلمات المستخدمة فى السرد . يتطلب السيناريو عرقا وزمنا ، لتحقيق اقتصاد فى اللغة ، بينما تجعل الحرية من ملء صفحات بالنثر عملا سهلا ، بل وحتى أسرع . أى كتابة نظام ، ولكن كتابة السيناريو يقظة دائمة ، وهو ما يتطلب أن تسأل نفسك ، ما الذى سيحافظ على رغبتك مشتعلة على مدار هذه الشهور العديدة ؟

بوجه عام ، فإن الكتاب العظام ليسوا انتقائيين . كل منهم يركز بدقة على فكرة واحدة ، على موضوع مفرد ، ذلك الذى يشعل انفعاله ، موضوع يتتبعه بتنوع جمالى عبر زمن من الكتابة . همنجواى مثلا كان مبهورا بسؤال كيف يواجه الموت . وبعد أن شهد انتحار والده أصبح ذلك السؤال تيمة مركزية ، ليس فقط بالنسبة لكتابته ، ولكن بالنسبة لحياته كذلك . لقد طارد الموت فى الحرب وفى الرياضة وفى رحلات الغابات الأفريقية ، حتى وجده أخيرا ، عندما أطلق رصاصة فى فمه . تشارلز ديكنز ، الذى سجن والده بسبب الديون ، كتب عن الطفل الوحيد الذى يبحث عن أبيه المفقود مرارا وتكرارا ، وذلك فى رواياته ديفيد كوبر فيلد ، وأوليفر تويست ، والآمال الكبار . وموليير وجه عينا ناقدة إلى بلاهة فرنسا القرن السابع عشر وفسادها ، وعاش من كتابة

مسرحيات تعد عناوينها قائمة للرذائل البشرية : البخيل وكاره البشر والموسوس . لقد وجد كل من هؤلاء المؤلفين موضوعه ، وحافظ عليه عبر رحلة الكتابة الطويلة .

ما موضوعك ؟ هل أنت ، مثل همنجواى وديكنز ؛ تعمل مباشرة من الحياة التى عشتها ؟ أو ، أنت مثل موليير ؛ تكتب حول أفكارك عن المجتمع والطبيعة البشرية ؟ أيا كان مصدر إلهامك ، فيجب أن تكون على حذر من هذا: إن حب الذات سيتعفن ويموت ، قبل أن تنتهى بوقت طويل ؛ لأن حب الأفكار يمرض ويهلك . ستصبح متعبا جدا وضجرا من الكتابة عن نفسك أو عن أفكارك ، وربما لن تكمل السباق .

وهكذا ، بالإضافة إلى ذلك ، تساءل : ما نوعى المفضل ؟ ثم اكتب النوع الذى تحبه ، إذ على الرغم من أن الميل إلى فكرة أو تجربة قد يذبل ، فإن حب السينما أبدى . يجب أن يكون النوع نبعا دائما لإعادة الإلهام . فى كل مرة تعيد قراءة نصك ، فإنه يمكن أن يثيرك ، لأن هذا نوع قصتك ، نوع الفيلم الذى يمكن أن تقف فى صف تحت المطر لكى تشاهده . لا تكتب شيئا لمجرد أن أصدقاءك المثقفين يعتقدون أنه مهم اجتماعيا . لا تكتب شيئا تعتقد أنه سيحظى بمديح نقدى فى دورية عن السينما . كن أمينا فى اختيارك للنوع ، فمن بين كل الأسباب التى تجعلنا نريد أن نكتب ، الشىء الوحيد الذى يغذينا عبر الزمن ، حب العمل نفسه .

(٥)

البنية والشخصية

الحبكة أو الشخصية ؟ أيهما الأكثر أهمية ؟ هذا الجدال قديم قدم الفن . وزن أرسطو كل جانب ، واستنتج أن القصة الأولى ، وأن الشخصية تأتى تاليا . ظلت وجهة النظر هذه تتأرجح ، ومع تطور الرواية ، مال بندول الرأى إلى الجانب الآخر . ومع القرن التاسع عشر ، أصبح كثيرون يرون أن البنية ، مجرد تصميم لإظهار الشخصية ، وأن القارئ يريد شخصيات مثيرة للدهشة ، ومركبة . الجدال مستمر إلى اليوم ، بين كلا الجانبين دون حسم . كان السبب فى تعليق الحكم بسيطا: إن الجدال مراوغ .

لا يمكننا أن نسأل ، أيهما الأكثر أهمية ، البنية أو الشخصية ؛ لأن البنية شخصية ، والشخصية بنية . وهما الشىء نفسه ، ولهذا السبب لا يمكن لأحدهما أن يكون أكثر أهمية من الآخر . ورغم ذلك فإن الجدال مستمر حول جانبين مهمين عن الدور الروائى ، وهما الفرق بين الشخصية وتصوير الشخصية .

الشخصية مقابل تصوير الشخصية :

تصوير الشخصية جماع كل الخصال التى يمكن ملاحظتها فى الكائن البشرى شىء يمكن معرفته من خلال التفحص الدقيق: العمر ومعدل الذكاء ،الجنس والناحية الجنسية ، أسلوب الكلام والإيماء ، اختيار المنزل والسيارة والملبس ، التعليم والوظيفة ،

الشخصية والناحية العصبية ، القيم والتوجهات ، كل الجوانب الإنسانية ، التى يمكن أن نعرفها ، وذلك عن طريق ملاحظة شخص ما يوما بعد يوم . مجمل هذه السمات تمنح كل شخص تفرده ، لأن كلاً منا يعد مركبا فريدا من معطيات وراثية وتجارت متراكمة . هذه التركيبة الفريدة من السمات هى تصوير الشخصية . لكنها ليست الشخصية .

تظهر الشخصية الحقيقية فى اختيارات الكائن البشرى ، التى يقوم بها تحت ضغط – وكلما كان الضغط أعظم ، وكلما كان الكشف أعمق ، يكون الاختيار أكثر صدقا مع طبيعة الشخصية الأساسية

من هذا الشخص الكامن تحت سطح التصوير ، بغض النظر عن المظهر ؟ ماذا سنجد فى قلب إنسانيته ؟ هل هو محب أو هو قاس ؟ كريم أو أنانى ؟ قوى أو ضعيف ؟ صادق أو كذاب ؟ شجاع أو جبان ؟ الطريقة الوحيدة ، لمعرفة الحقيقة ، أن تشاهده وهو يقوم باختياراته تحت ضغط ، كى يقوم بعمل معين دون آخر ، لتحقيق رغبته . وكيفما يختار ، يكون .

الضغط أساس . الاختيارات التى تتم دون مخاطرة لا تعنى الكثير . إذا اختارت شخصية أن تقول الحقيقة فى موقف لن يفيدها فيه الكذب ، فهذا اختيار تافه ، لأن اللحظة لا تعبر عن أى شىء ، لكن إذا أصرت الشخصية نفسها على قول الحقيقة ، فى حين أن كذبة كان يمكن أن تنقذ حياتها ، حينئذ نشعر أن الأمانة تكمن فى عمق طبيعة هذه الشخصية .

فكر فى هذا المشهد: سيارتان على طريق سريع . إحداهما حافلة صدئة ، ويوجد فيها فى الخلف دلاء ومماسح ومكانس ، تقودها امرأة أجنبية ليس لديها إقامة قانونية . هادئة خجولة ، تعمل خادمة لتعول أسرتها . تسير بجوارها ، سيارة بورش جديدة متلألئة ، يقودها جراح أعصاب ثرى مشهور . شخصان مختلفان تماما فى الخلفية الثقافية ، والأفكار ، والشخصية ، واللغات – أى تصوير شخصية كليهما مختلف فى كل ما تتخيل .

فجأة ، يخرج أمامهما ، باص مدرسة ممتلئ بالأطفال عن سيطرة السائق ، يرتطم بمجاز سفلى تحت طريق آخر ، وتشتعل فيه النار ، والأطفال بداخله . الآن ، تحت هذا الضغط المرعب ، سنكتشف حقيقة هذين الشخصين .

من سيختار أن يتوقف ؟ من سيختار أن يستمر فى القيادة ؟ كلاهما لديه أسبابه المنطقية فى أن يستمر فى القيادة . تخشى الخادمة إذا ما قبض عليها خلال هذا التوقف ، أن تستجوبها الشرطة ، فتكتشف أنها مقيمة بشكل غير قانونى ، فترميها وراء القضبان ، فتجوع أسرتها . يخشى الجراح من أنه إذا أصيب واحترقت يداه ، يداه اللتان تقومان بالجراحات الدقيقة المعجزة ، فإن أرواح آلاف من المرضى المتوقعين ستفقد . ولكن ، دعنا نقل إن كليهما يضغط على الفرامل ويتوقف .

هذا الاختيار يعطينا مفتاحا للشخصية ، لكن من الذى سيتوقف لكى يساعد ، ومن الذى أصابه الفزع لدرجة أنه لم يتمكن من مواصلة القيادة ؟ دعنا نقل إن كليهما قد اختار أن يساعد . وهو ما يخبرنا بالمزيد . لكن من يختار أن يساعد باستدعاء سيارة الإسعاف وأن ينتظر ؟ ومن يختار أن يساعد بأن يقتحم الباص المحترق . دعنا نقل إنهما كليهما قد اندفع إلى الباص – وهو اختيار يكشف عن الشخصية فى عمق أبعد .

الطبيب والخادمة يحطمان النوافذ الآن ، ويزحفان إلى داخل الباص المشتعل ، ينتزعان الأطفال الصارخين ، ويدفعونهما إلى الأمان . لكن اختياراتهما لم تنته ، إذ سرعان ما تتحول النيران إلى جحيم ، ويبدأ جلد الوجه يتقشر ، ولا يستطيعان التنفس إلا بصعوبة . وفى وسط هذا الرعب ، يدرك كلاهما أنه لم يتبق سوى ثانية واحدة لإنقاذ أحد الأطفال العديدين الذين مازالوا فى الداخل . كيف يتصرف الطبيب ؟ فى رد فعل مفاجئ ، هل سيبحث عن طفل أبيض ، أو يتجه نحو الطفل الأسود الأقرب إليه ؟ كيف ستوجه الخادمة غريزتها ؟ هل تنقذ الولد الصغير ؟ أو البنت الصغيرة المكومة عند قدميها ؟ كيف تقرر " باختيار صوفى " ؟

ربما نكتشف أن فى عمق هذين التصورين المختلفين تماما ، توجد إنسانية متطابقة - كلاهما يرغب فى أن يهبا حياتهما للغرباء . أو ربما يتكشف الأمر عن أن الشخص الذى اعتقدنا أنه سيتصرف ببطولة كان جبانا . أو من اعتقدنا أنه سيتصرف بجبن كان بطلا . أو أنه فى النهاية ، ربما نكتشف أن بطولة الإيثار ، ليست حد الشخصية الحقيقية لأى منهما ، لأن القوة غير المرئية من ثقافتهما ربما تجبر كليهما على اختيار تلقائى يعبر عن تحيزات لا شعورية للنوع أو العرق . حتى وهما يؤديان فصولا أشبه بشجاعة القديسين . الاختيار تحت ضغط سيكشف القناع عن طريقة تصوير الشخصية المكتوب بها المشهد ، وسندقق فى طبائعهما الداخلية ، أيا كانت الطريقة لنبصر شخصيتهما الحقيقيتين .

كشف الشخصية :

يعد كشف الشخصية الحقيقية بالتقابل أو بالتضاد مع تصورها ، عنصرا أساسيا فى كل سرد جيد . الحياة تعلمنا هذا المبدأ العظيم: ما يبدو على السطح ، ليس حقيقة الشىء . الناس ليسوا كما يظهرون . طبيعة خفية ، تظل مختبئة وراء واجهة من السمات . لا يهم ما تقول ، لا يهم كيف تتفق مع نفسها ، لأن الطريق الوحيد الذى يمكننا أن نتعرف به على الشخصية بشكل عميق ، هو من خلال اختيارات تحت ضغط .

إذا تم تقديمنا إلى شخص يدل تصرفه على أنه " زوج محب " ، وفى نهاية الحكاية يكون كما ظهر فى البداية ، زوجا محبا دون أى أسرار ، دون أحلام غير مشبعة ، دون عواطف خفية ، ستكون آمالنا قد خابت تماما . حين يتماشى تصوير الشخصية مع الشخصية الحقيقية ، وعندما تكون الحياة الداخلية والمظهر الخارجى ، مثل كتلة من أسمنت ، من مادة واحدة ، يصبح الدور قائمة حافلة بالتكرار ، والتصرفات المتوقعة . لن يكون الأمر كما لو كانت الشخصية غير معقولة . يوجد بشر ليس لهم أبعاد . لكنهم مملون .

مثلا : ما الذى رسم خطأ فى شخصية رامبو ؟ فى فيلم FIRST BLOOD شخصية مسيطرة من فيتنام ، متجولا وحيدا عبر الجبال ، باحثا عن العزلة (تصوير) . ثم عمدة أفرز شخصية رامبو ، القاتل القاسى الذى لا يمكن إيقافه (شخصية صادقة) . لكن بمجرد أن خرج رامبو ، فإنه لن يعود ثانية . وفى التكملة يحزم عضلاته المنتفخة ، المدهونة بالزيت بأحزمة عريضة من الرصاص ، يعصب خصلاته بمنديل أحمر لتخرج شخصية بطل خارق ، ليست أقل من تصوير كاريكاتورى صباح أحد .

قارن هذا النموذج المسطح بشخصية جيمس بوند ؟ بدت ثلاثة أفلام أقصى حد لرامبو ، بينما كان هناك بالمقابل ما يقرب من عشرين فيلما لبوند . يستمر بوند ويستمر ، لأن العالم يبتهج من إعادة اكتشافات شخصية عميقة ، تناقض التصوير . بوند قناص الفرص : مرتديا ملابس السهرة ، ويغشى الحفلات الأنيقة ، وكأس الكوكتيل بين أصابعه ، وهو يثرثر مع الجميلات . ثم يتصاعد ضغط القصة ، وتكشف اختيارات بوند تحت غشاء القناص الخارجي يكمن من تظنه رامبو . هذا الكشف عن براعة البطل الخارق بالتضاد مع تصوير الشاب المستهتر ، يصبح متعة لا تنتهى .

لنمد هذا المبدأ إلى أبعد: الكشف العميق للشخصية بالتعارض أو التضاد مع تصويرها عنصر أساسى فى الشخصيات الرئيسية . قد تحتاج ، وقد لا تحتاج إلى أبعاد خفية ، لكن الأبعاد الرئيسية لابد من أن تكتب بعمق – لأنه لا يمكن أن يكون فى القلب ما يبدو على السطح .

قوس الشخصية :

دافعين المبدأ إلى أبعد: إنّ أفضل كتابة ، لا تكشف فقط عن شخصية صادقة ، لكنها ترسم مسار أو تغير الطبيعة الداخلية ، للأفضل أو للأسوأ ، على امتداد السرد .

فى فيلم THE VERDICT ، يظهر بطل القصة فرانك جالفين أولا محاميًا من بوسطون ، مرتديا بذلة من ثلاث قطع ، ويبدو مثل بول نيومان . . شديد الوسامة .

لكن سرعان ما يجرد دافيد ماميت كاتب السيناريو هذا التصوير ، كى يكشف عن شخص فاسد مفلس ، مدمر لنفسه ، سكير ، لم يكسب قضية منذ سنوات . كان الطلاق والعار ، قد دمرا روحه . نراه يبحث فى صفحات النعى عن أناس ماتوا فى حوادث سيارة أو حوادث صناعية ، ثم يذهب إلى جنازات سيئى الحظ هؤلاء ، يقدم بطاقته إلى الأقارب المكلومين ، آملا أن يطلبوا منه رفع دعوى تأمين . يبلغ هذا التسلسل الأوج خلال ثورة غضب من اشمئزازه من نفسه ومن سكره ، بينما هو يقوم بتحطيم مكتبه ، نازعا شهاداته من على الحوائط ، ويحطمها ، قبل أن يتكوم منهارا . لكن ، عندئذ تأتى القضية .

تأتيه قضية سوء ممارسة طبية ، لكى يدافع عن امرأة دخلت فى غيبوبة . وبتسوية سريعة ، أمكنه الحصول على سبعين ألف دولار ، إلا أنه عندما يرى موكلته وهى فى حالة عجز ، يشعر أن هذه القضية لن تعود عليه بأتعاب ضخمة وسهلة فقط ، وإنما يراها الفرصة الأخيرة لإنقاذه . اختار أن يستخدم الكنيسة الكاثوليكية والمؤسسة السياسية ، محاربا ليس فقط من أجل عميلته ، بل من أجل نفسه . ومع النصر يعود الاطمئنان . لقد غيّرته المعركة القانونية إلى محام رزين ، أخلاقى ، وممتاز - كما كان قبل أن يفقد إرادة الحياة .

هذه اللعبة بين الشخصية والبنية ، مرئية من خلال تاريخ الأدب الروائى . أولا القصة تضع تصوير شخصية بطل القصة: عائدا من الجامعة إلى المنزل لحضور جنازة والده ، هاملت حزين وحائر ، يتمنى لو كان ميتا: " آه ، لو أمكن لهذا اللحم الصلب أن يذوب

ثانيا ، سرعان ما نقتاد إلى قلب الشخصية ، طبيعته الحقيقية تتكشف ، حين يختار أن يقوم بفعل دون آخر . يدعى شبح والد هاملت أنه قتل بواسطة عمه ، كلودياس ، الذى أصبح الآن ملكا . اختيارات هاملت تكشف عن طبيعة شديدة الذكاء والحذر تحاول جاهدة كبح التهور والاندفاع العاطفى . يقرر أن يثأر ، لكن ليس قبل أن يثبت جريمة الملك: " سأتحدث بلغة الخناجر . لكن لن أستخدم أيا منها ".

ثالثا ، هذه الطبيعة العميقة ، فى صراع ، الهدوء الخارجى للشخصية ، متناقض معها ، إذا لم يكن مضاداً لها . نستشعر أنه ليس كما يبدو . إنه ليس مجرد شخص حزين ، حساس ، حذر . هناك صفات أخرى كامنة مختفية تحت شخصيته . يقول هاملت : " أنا فعلا مجنون شمال - شمال - غرب ، لكن حين تكون الرياح جنوبية ، أعرف الصقر من المنشار اليدوى" .

رابعا ، بمجرد كشف الطبيعة الداخلية للشخصية ، تضع القصة عليه ضغطا أعظم وأعظم ، لكى يقوم باختيارات أصعب وأصعب : يطارد هاملت قاتل والده ، ليجده راكعا يصلى . كان يمكنه أن يقتل الملك بسهولة ، لكن هاملت يدرك أن الملك إذا مات وهو يصلى ، فربما تذهب روحه إلى الجنة . لذلك يجبر هاملت نفسه على أن ينتظر ، ثم يقتل كلودياس ، حين تكون روح الملك " ملعونة وسوداء مثل الجحيم الذى ستذهب إليه " .

خامسا ، عند ذروة القصة ، تكون هذه الاختيارات قد غيرت الجانب الإنسانى فى الشخصية: حروب هاملت ، المعروفة وغير المعروفة تنتهى . يصل إلى نضج آمن ، مع نضج ذكائه الحى وتحوله إلى الحكمة: "الراحة فى الصمت " .

البنية ووظائف الشخصية :

وظيفة البنية هى تقديم ضغوط متنامية تجبر الشخصيات على الدخول فى مآزق أكثر وأكثر صعوبة ، يضطرون معها إلى اختيارات وأفعال فيها مخاطرة ، تكشف تدريجيا طبائعها الحقيقية ، حتى الموجودة فى اللاشعور .

وظيفة الشخصية أن تجلب إلى القصة صفات التصوير الضرورية ، كى تنفذ الاختيارات باقتناع . وبمعنى أبسط ، شخصية يجب أن تكون قابلة للتصديق : سواء كانت شابة أو مسنة ، قوية أو ضعيفة ، مجرّبة أو ساذجة ، متعلمة أو جاهلة ، كريمة أو أنانية ، ذكية أو غبية ، على أن يكون ذلك بالنسب الصحيحة . يجب أن يجلب كل منها للقصة مركبا من صفات تجعل المشاهدين يصدقون أن الشخصية يمكنها فعلا أن تقوم بما تقوم به .

البنية والشخصية متشابكان . بنية الحدث فى القصة تصنعها اختيارات الشخصيات تحت ضغط الأفعال التى تختار أن تقوم بها ، بينما الشخصيات الكائنات ، التى تتكشف وتتغير من خلال اختياراتها فى أن تتصرف تحت ضغط . إذا غيرت شخصية ، فإنك تغير الأخرى . وإذا غيرت تصميم حدث ، فإنك تغير الشخصية أيضا ، وإذا غيرت شخصية عميقة ، سيكون عليك أن تعيد ابتكار البنية ، لكى تعبر عن طبيعة الشخصية التى تغيرت .

لنفترض أن قصة تحتوى على حدث محورى ، يكون على بطل القصة من خلاله أن يغامر بقول الحقيقة . لكن الكاتب يشعر أن مسودته الأولى لا تحقق المطلوب . وفى أثناء دراسة هذا المشهد فى إعادة الكتابة ، يقرر أن يكذب البطل ، ويغير تصميم قصته بعكس ذلك الحدث . من مسودة إلى أخرى ، فإن تصوير البطل يظل سليما - إنه يرتدى الملابس نفسها ، يعمل فى العمل نفسه ، يضحك على النكت نفسها . لكن فى المسودة الأولى ، كان رجلا أمينا . وفى الثانية ، كذاب . ومع عكس الحدث ، يبتكر الكاتب شخصية جديدة بالكامل .

ولنفترض ، من ناحية أخرى ، أن العملية تأخذ المسار التالى: يولد لدى الكاتب استبصار مفاجئ بالنسبة لطبيعة بطل القصة ، ملهما إياه بمخطوط جديد تماما لنفسية الشخصية ليحوِّل شخصاً أميناً إلى كاذب . سيكون على الكاتب ، لكى يعبر عن طبيعة متغيرة تماما ، أن يمضى بعيدا إلى أكثر من إعادة تشكيل سمات الشخصية وملامحها . وربما يضيف إلى النسيج حسا من فكاهة سوداء ، لكن ذلك لن يكون كافيا . إذا ظلت القصة كما هى ، فإن الشخصية ستظل كما هى . إذا أعاد الكاتب ابتكار شخصية ، فإنه لابد أن يعيد ابتكار القصة . الشخصية المتغيرة يجب أن تصنع اختيارات جديدة ، تقوم بأفعال مختلفة ، وتعيش قصة أخرى - قصتها . سواء أكانت غرائزنا تعمل من خلال الشخصية أم البنية ، فإنهما يلتقيان فى النهاية فى المكان نفسه .

لهذا السبب فإن عبارة " القصة التى تقودها الشخصية " ، عبارة فضفاضة . كل القصص " تقودها الشخصية " . تصميم الحدث وتصميم الشخصية ، يعكس كلاهما الآخر . لا يمكن التعبير عن شخصية فى العمق ، إلا من خلال تصميم القصة .

المفتاح والملاءمة :

يجب أن يضبط التعقيد المصاحب للشخصية مع النوع . يتطلب نوع حركة / مغامرة والفارس ، بساطة الشخصية ، لأن التعقيد قد يبعدنا عن عمل جرىء ، أو عن تيار من الثرثرة التى لابد منها لتلك الأنواع . قصص الصراع الداخلى والشخصى ، مثل حبكتى التعليم والاقتداء تتطلب تعقيدا فى الشخصية ، لأن البساطة قد تلهينا عن التعمق فى الطبيعة البشرية ، وهو ضرورة لمثل هذين النوعين . وهذا أمر منطقى . لذلك فماذا تعنى فعلا " تقودها شخصية " ؟ إنها تعنى بالنسبة لكثير من الكتاب " يقودها تصوير الشخصية " ، نسيج رقيق لصورة شخصية يكون القناع مرسوما جيدا تماما ، بينما تظل شخصية دون تطور وغير معبر عنها .

الذروة والشخصية :

يبدو تشابك البنية والشخصية متماسكا ، حتى نصل إلى مشكلة النهايات . هناك تحذير من بديهيات هوليود المعروفة ، وهو "إن الأفلام هى العشرون دقيقة الأخيرة منها" . وبكلمات أخرى ، إن الفيلم لكى يحصل على فرصته فى العالم ، فإن الفصل الأخير وذروته لابد من أن يكونا التجربة الأكثر إرضاءً للجميع ، لا يهم أبدا ما تحققه التسعون دقيقة الأولى من الفيلم . إذا فشلت الحركة النهائية ، فسوف يفشل الفيلم فى نهاية أسبوع الافتتاح . وبالمقارنة بين فيلمين ، فإنه طوال الثمانين دقيقة الأولى من فيلم BLIND DATE تقوم كيم باسنجر وبروس ويلز باجتياز هذا الفيلم الهزلى ، مفجرين ضحكا وراء ضحك . لكن مع ذروة الفصل الثانى يتوقف كل الضحك ، ثم

يجىء الفصل الثالث مسطحا ، وما كان يجب أن يكون مؤثرا ذهب أدراج الرياح . وعلى الجانب المقابل ، بدأ فيلم KISS THE SPIDER WOMAN ، بثلاثين أو أربعين دقيقة مملة ، لكن الفيلم سرعان ما سحبنا بالتدريج إلى تناول عميق ، بنى خطوة خطوة ، حتى هزتنا ذروة القصة مثلما تفعل قليل من الأعمال الدرامية . أصبح المشاهدون الذين كانوا يشعرون بالملل فى الثامنة ، راضين فى العاشرة . لقد منحت كلمات شفاهية الفيلم حياة ، وقد منحت أكاديمية العلوم والفنون ويليام هارت جائزة الأوسكار .

القصة استعارة للحياة ، الحياة تعاش فى الزمن ، ولذلك فالفيلم فن زمنى ، وليس فنا تشكيليا . أبناء عمومتنا ليسوا الوسائط المكانية للرسم والنحت والعمارة ، أو التصوير الفوتوغرافى ، بل الأشكال الزمنية الموسيقى والرقص والشعر والغناء . الوصية الأولى لكل الفن الزمنى : أنك سوف تدخر الأفضل للنهاية . الحركة الأخيرة فى الباليه ، ختام السيمفونية ، نهاية المقطوعة الشعرية ، الفصل الأخير وذروته القصصية – هذه اللحظات الزمانية ، يجب أن تكون الخبرات الأكثر إشباعا والأكثر معنى من بين التجارب جميعا .

يمثل سيناريو منته ، بوضوح ، نسبة مائة فى المائة من عمل المؤلف الإبداعى . الأغلبية العظمى من هذا العمل ، ٧٥ ٪ من الجهد أو أكثر يبذل فى تصميم تداخل شخصية فى ابتكار وترتيب الأحداث . ويستهلك كتابة الحوار والوصف ما تبقى ، ٧٥ ٪ من المجهود المبذول فى تصميم القصة ، للتركيز على ابتكار ذروة الفصل الأخير . حدث القصة النهائى ، هو عمل الكاتب النهائى .

قال جين فاولر ذات مرة إن الكتابة سهلة ، إنها مجرد الحملقة فى الصفحة الخالية حتى تدمى جبهتك ، وإنه إذا كان هناك أى شىء يمكن أن يسحب الدماء من جبهتك ، فهو ابتكار ذروة الفصل الأخير – القمة العالية والتركيز لكل المعنى والعاطفة ، التى تجىء متوافقة مع شىء آخر تم تجهيزه ، إنها المركز المقرر لإرضاء المشاهدين . إذا فشل هذا المشهد ، فإن القصة تفشل . وإلى أن تبدعه ، فلن يكون لديك قصة . إذا فشلت فى أن تحول القفزة الشعرية إلى ذروة ، فإن كل المشاهد السابقة والشخصيات والحوار والوصف ، تصبح مجرد تمرين ضائع على الكتابة على الطابعة .

لنفرض أنك استيقظت ذات صباح مع إلهام أن تكتب ذروة قصة : " البطل والوغد يتبع كلاهما الآخر سيرا على الأقدام ثلاثة أيام وثلاث ليال عبر صحراء " موجاف " . على حافة الجفاف والإنهاك والهذيان ، على بعد مائة ميل من أقرب ماء ، يتصارعان ويقتل أحدهما الآخر". شيء مثير . . لكن إلى أن تعيد النظر إلى بطلك ، وتتذكر أنه "محاسب متقاعد فى الخامسة والسبعين من العمر ، وهو يعرج على عكازين ، ولديه حساسية من التراب" ، فذلك يمكن أن يقلب ذروتك المأساوية إلى نكتة ، والأسوأ ، أن يخبرك وكيلك أن والتر ماثاو يريد أن يلعب هذا الدور بمجرد أن تضع له نهاية ماذا تفعل ؟

ارجع إلى الصفحة التى قدمت البطل فيها ، ابحث عن جملة الوصف ، التى تقول " جاك ٧٥ " ، ثم اشطب ٧ ، وضع ثلاثة . بكلمات أخرى أعد تصوير الشخصية . الشخصية العميقة تظل دون تغيير ، سواء أكان جاك فى الخامسة والثلاثين أم فى الخامسة والسبعين ، فما تزال لديه الإرادة والتماسك ، كى يمضى حتى النهاية إلى صحراء الموجاف . لكن يجب أن تجعل الشخصية قابلة للتصديق .

أنجز إريك فون ستروهيم فيلم GREED سنة ١٩٢٤ ، حيث وضع ذروته مع البطل والوغد فى ثلاثة أيام وثلاث ليال ، عبر صحراء الموجاف ، وقد صور ستروهيم لقطاته فى ذروة أيام الصيف ، فى درجات حرارة أكثر من ١٣٠ فهرنهايت . لقد قتل تقريبا ممثليه وطاقمه ، لكنه حقق ما أراد: مساحات ملحية شاسعة بيضاء تمتد حتى الأفق . والبطل والوغد تحت الشمس الحارقة ، وقد تشقق الجلد منهما وجف مثل أرضية صحراء ، وفى أثناء الصراع يتناول الوغد صخرة ويسحق جمجمة البطل . لكن البطل يستطيع فى اللحظة الأخيرة من وعيه ، أن يمد يده إليه ويتعلق به . فى الصورة الأخيرة ، ينهار الوغد على التراب مقيدا إلى جثة الذى قتله .

هذه النهاية الجيدة فى فيلم GREED ، برزت من اختيارات نهائية جسدت الشخصيات بعمق . أى عنصر من التصوير ، يحدث صدعا فى مصداقية مثل هذا الفعل يجب أن يضحى به فورا . الحبكة ، كما أشار أرسطو ، أكثر أهمية من تصوير

الشخصية ، لكن بنية القصة والشخصية الصادقة يعدان ظاهرة واحدة ، ينظر إليها من خلال وجهتى نظر . الاختيارات التى تصنعها الشخصيات من وراء أقنعتها الخارجية تشكل فى الوقت نفسه طبائعها الداخلية وتدفع القصة . تلك ديناميكية الشخصية / البنية التى تستغرق السرد ، منذ أوديب إلى فولستاف ، ومن آنا كارنينا إلى لورد جيم ، ومن زوربا اليونانى إلى ثلمى ولويس .

(٦)

البنية والمعنى

الانفعال الجمالى :

قارب أرسطو سؤال القصة والمعنى بهذا الأسلوب : تساءل ، لماذا يكون لدينا رد فعل واحد حين نرى جثة فى الطريق ، ويكون لدينا رد فعل آخر حين نقرأ عن الموت عند هوميروس ، أو نراه فى المسرح ؟ يحدث ذلك ، لأن الفكرة والانفعال يتمان على نحو منفصل فى الحياة . العقل والعواطف يدوران فى مجالين مختلفين من إنسانيتنا ، ونادرا ما يتسقان ، وعادة ما يكونان فى تعارض .

فى الحياة ، إذا رأيت جثة فى الطريق ، سيخفق قلبك : " يا إلهى ، ميت ! " ربما تقود سيارتك مبتعدا فى خوف . بعد ذلك عندما تهدأ ربما تفكر فى معنى موت ذلك الشخص الغريب ، وفى حياتك ، وعن العيش فى ظلّ الموت . يغيرك هذا التأمل من الداخل ، لدرجة أنك حين تواجه الموت مرة ثانية ، سيكون لديك رد فعل جديد أكثر تعاطفا . أو إذا عكسنا النموذج ، ربما كنت فى شبابك تفكر فى الحب بعمق ، ولكن دون تعقل ، مقتنعا برؤية مثالية ، تأخذك إلى قصة حب رومانسية عنيفة ، لكنها مؤلمة . ربما يقوى ذلك القلب بمضى السنوات ، فتصبح أكثر انضباطا وتحفظا أمام ما قد يجده الشباب حلوا وسهلا .

تعدك حياتك الفكرية لتجارب عاطفية ، قد تدفع بك باتجاه مدركات جديدة تعيد بدورها مزج كيمياء المواجهات الجديدة . العنصران يؤثران فى وجهى الأول ثم الثانى .

وفى الحقيقة ، تعد اللحظات التى تتوهج بانصهار الفكرة والعاطفة معا ، نادرة جدا ، وحين تحدث تعتقد أنك تمر بتجربة دينية ، ولكن عندما تفصل الحياة المعنى عن الانفعال ، فإن الفن يوحدهما ، فالقصة أداة يمكنك بواسطتها أن تخلق مثل هذه الأعياد الدينية عندما تريد ، وهى الظاهرة المعروفة بالانفعال الجمالى .

إن منبع كل الفنون ، النفس البشرية الفطرية ، حين كانت تحتاج فى مرحلة ما قبل اللغويات إلى إزالة التوترات والقلق من خلال الجمال والتوافق ، واستخدام الإبداع لاستعادة حياة أماتها التكرار ، والارتباط بالواقع من خلال الغريزة والشعور بالحقيقة . مثل : الموسيقى ، والرقص ، والرسم ، والنحت ، والشعر والأغنية ، فإن القصة أولا وأخيرا ودائما تجربة الانفعال الجمالى والمواجهة المزامنة لكل من الفكر والشعور .

حين تحيط فكرة نفسها بشحنة عاطفية ، فإنها تصبح أكثر قوة ، و أكثر عمقا ، وأكثر قابلية للتذكر . ربما تنسى اليوم الذى شاهدت فيه جثة فى الشارع ، لكن موت هاملت يطاردك إلى الأبد . الحياة نفسها ، دون فن يشكلها ، تتركك فى حالة ارتباك وتشوش ، ولكن الانفعال الجمالى يوفق بين ما تعرفه وما تشعر به ، كى يمنحك إدراكا أعلى وتأكيدا لمكانك فى الواقع . باختصار ، فإن القصة المحكية جيدا تمنحك ذلك الشىء ، الذى لا تستطيع أن تحصل عليه من الحياة : وهو التجربة العاطفية المليئة بالمعنى . فى الحياة ، تصبح التجارب مليئة بالمعنى ، وذلك بانعكاسها فى الزمن ، بينما هى فى الفن ، مليئة بالمعنى الآن ، فى اللحظة نفسها التى تحدث فيها .

بهذا المعنى ، فإن القصة ، فى صميمها ، لا تعد فكرية . إنها لا تعبر عن أفكار بشكل صريح ، كما فى القضايا الفكرية مثلا . لكن ذلك لا يعنى أن القصة ضد الفكر . نحن نصلى كى يكون لدى الكاتب أفكار مهمة ونافذة . وبالأحرى ، فإن التبادل بين الفنان والجمهور يعبر عن فكرة بشكل مباشر عبر مشاعر وتوقعات وحدس وعاطفة . وهى لا تتطلب وسيطا ولا ناقدا ، كى يجعل العمل عقلانيا ، ويضع شروحا واستنتاجات بدلا مما هو غير مفهوم . الدراسة الفطنة تجعل الذوق والحكم أكثر حدة ،

لكن لا يجب أبدا أن نخطئ النقد فيه . إن التحليل الفكرى ، مهما كان ذكيا ، لن ينعش الروح .

القصة المحكية جيدا ، عن عمل سببى منظم لأفكار مفترضة ، لن تعبر عن الأسباب المنطقية لقضية أو أحداث . إنها تتحقق فى تزاوج بين العقلانى وغير العقلانى ، لأن العمل - وإن كان عاطفيا - لن يكون له القدرة على استدعاء ما لدينا من عواطف .. حساسيتنا الفطرية للحقيقة .

المقدمة المنطقية :

تنحصر العملية الإبداعية فى فكرتين : المقدمة المنطقية ، وهى الفكرة التى تلهم الكاتب الرغبة فى أن يبدع قصة ، والفكرة الحاكمة ، المعنى النهائى الذى يتم التعبير عنه من خلال الحدث والانفعال الجمالى فى ذروة الفصل الأخير . ومع ذلك ، فإن المقدمة المنطقية على خلاف الفكرة الحاكمة ، نادرا ما تكون عبارة مغلقة . هى أشبه بسؤال: ماذا يحدث لو ..؟ ماذا يحدث ودخلت سمكة قرش شاطئ منتجع وابتلعت أحد المصطافين ؟ هذا فيلم JAWS . ماذا يحدث ، لو أن زوجة تركت زوجها وطفلها ؟ هذا فيلم KRAMER VS KRAMER . كان ستانيسلافسكى يسمى ذلك " سحر لو . ." ، الافتراض الحالم الذى يجول بالذهن ، فاتحا الباب للخيال ، حيث يبدو كل شىء وأى شىء ممكنا .

ولكن سؤال " ماذا يمكن أن يحدث لو .." ، هو أحد أنواع المقدمات المنطقية ، لأن الكتاب يجدون الإلهام أينما توجهوا - فى اعتراف صريح من صديق برغبة قاتمة ، من طريقة سير شحاذ مبتور الساقين ، من كابوس أو حلم يقظة ، من حقيقة منشورة فى صحيفة ، من خيال طفل . البراعة نفسها ، يمكن أن تكون ملهمة . وبعض الممارسات الحرفية الخالصة مثل الربط بين مشهد وآخر ، أو اختصار حوار لتفادى التكرار . يمكن أن يطلق الخيال . أى شىء يمكن أن يكون مقدمة منطقية للكتابة .. مثل نظرة من النافذة .

عانى إنجمار برجمان فى عام ١٩٦٥ من مرض فى الأذن الوسطى جعله يشعر بالدوار ، حتى فى أثناء النوم . وقد ظل إنجمار برجمان طريح الفراش مربوط الرأس أسابيع ، محاولا التخلص من الدوار ، وذلك بالحملقة فى نقطة كان طبيبه قد رسمها له فى السقف ، لكن مع كل نظرة بعيدا عنها كانت تدوم به مثل المغزل ، وهو يركز على النقطة بدأ يتخيل وجهين متداخلين . وبعد أيام ، بعد أن تعافى ، نظر من النافذة ، فرأى ممرضة ومريضا يجلسان يقارنان بين أيديهما . هاتان الصورتان ، العلاقة بين المريض / الممرضة ، اندماج الوجهين كانتا بمثابة جنين تحفته السينمائية PERSONA .

ومضات الإلهام ، أو الحدس ، التى قد تبدو عشوائية وعفوية ، هى فى الحقيقة تكتشف بالصدفة ، لأن ما قد يلهم كاتبا ، قد يتجاهله كاتب آخر . المقدمة المنطقية توقظ ما ينتظر بداخل الكاتب ، من رؤى ، وقناعات . مجمل خبراته تعده لهذه اللحظة ، وهو يستجيب لها بقدر ما يستطيع . الآن ، يبدأ العمل . إنه يفسر ، يختار ، يصدر أحكاما ، على طول الطريق . وإذا كان حكم الكاتب النهائى حول الحياة قد يبدو غوغائيا أو عنيدا بالنسبة للبعض ، فليكن كذلك . الكتاب الهادئون غير المنبهين مملون . نريد أرواحا طليقة مع شجاعة اتخاذ وجهة نظر خاصة ، نريد فنانين لهم بصائر نافذة تثيرنا وتدهشنا .

وأخيرا ، فإن من المهم أن ندرك أن ما يلهم الكتابة أيا كان ليس من الضرورى أن يبقى فيها . المقدمة المنطقية ليست شيئا ثمينا ، ومادامت أنها تسهم فى نمو القصة ، ابق عليها ، ولكن إذا انحرف السرد إلى اليسار ، تجنب الإلهام الأصلى ، لكى تتبع القصة المتطورة . ليست المشكلة فى بدء الكتابة ، بل فى الاستمرار فيها ، بإلهام متجدد . ونادرا ما نعرف إلى أين نتجه ، لأن الكتابة اكتشاف .

البنية باعتبارها بلاغة :

لا ترتكب خطأ : فى الوقت الذى قد يكون فيه إلهام القصة حلما ويكون تأثيرها النهائى انفعالا جماليا ، فإن العمل يتحرك من مقدمة منطقية إلى ذروة تتحقق ، فقط

حين يكون الكاتب مسكونا بفكر جاد ، لأن الفنان لا يجب أن يكون لديه أفكار يعبر عنها فحسب ، بل أفكار يبرهن على صحتها . التعبير عن فكرة أى إبرازها ، ليس كافيا أبدا ، فلا يجب أن يفهم المشاهدون فقط ، بل يجب أن يصدقوا ، فأنت تريد العالم أن يغادر مقتنعا بأن قصتك استعارة صادقة للحياة . والوسائل التى توصل المشاهدين إلى وجهة نظرك ، تكمن فى التصميم الذى تضعه للسرد . وأنت تبتكر قصتك ، أنت تبتكر برهانك ، وذلك من أن الفكرة والبنية متداخلتان فى علاقة بلاغية .

السرد إظهار خلاق للحقيقة ، والقصة البرهان الحى على الفكرة ، هى تحويل الفكرة إلى حدث . وبنية حدث القصة الوسيلة التى تعبر بواسطتها أولا عن فكرتك ، ثم تبرهن عليها .. دون شرح .

لا يفسر أساتذة السرد ما يحكونه أبدا ، إنهم يفعلون الشىء الإبداعى الأكثر صعوبة ، ويعبرون بطريقة درامية ، ونادرا ما يهتم المشاهدون أو يقتنعون حين يجبرون على الإنصات لمناقشة الأفكار . الحوار وهو حديث الشخصيات الطبيعى ، يسمى منبرا لفلسفة صانع الفيلم . شرح أفكار المؤلف ، سواء فى الحوار أو السرد يضعف الفيلم ، والقصة العظيمة تحقق أفكارها داخل ديناميكية أحداثها ، كما يعد الفشل فى التعبير عن وجهة نظر فى الحياة من خلال اختيارات وأفعال إنسانية إبداعية ، نقصاً لا يمكن لأى قدر من المهارة اللغوية أن تعوضه .

ولتصوير ذلك ، فكر فى ذلك النوع : الجريمة . ما الفكرة التى تعبر عنها عمليا كل الروايات البوليسية ؟ إنها تعبر عن أن" الجريمة لا تفيد " . كى نصل إلى فهم ذلك ؟ وكلنا أمل أن يتم ذلك دون أن تقول شخصية لأخرى " نعم ! ماذا قلت لك ؟ إن الجريمة لا تفيد . لكن يبدو أنهم أفلتوا . عجلات العدالة تدور بلا توقف .. " لا ، بل إننا نرى الجريمة ممثلة أمامنا: ارتكبت جريمة ، ولوهلة يبدو أن المجرم سيفلت ، لكنه أخيرا يقبض عليه ويعاقب . فى فعل العقاب – سجنه مدى الحياة أو إطلاق الرصاص عليه ليموت فى الشارع – تدور فكرة مشحونة بشكل عاطفى أمام المشاهدين . وإذا أردنا أن نعبر عن هذه الفكرة ، فلن يكون التعبير مهذبا بشكل أفضل من " أن الجريمة

لا تفيد " . أو بالأحرى ، لقد نالوا جزاءهم "إنها صعقة العدالة السريعة والانتقام الاجتماعى"

نوع الانفعال الجمالى وطبيعته نسبية . فيلم الإثارة النفسية يهدف إلى تحقيق تأثيرات قوية ، وبينما الأشكال الأخرى مثل حبكة التحرر من الوهم أو قصة الحب تهدف إلى العواطف الأهدأ مثل الحزن أو الحنو . لكن بغض النظر عن النوع ، فإن المبدأ عام : معنى القصة ، سواء أكان كوميديا أم تراجيديا ، يجب أن يقدم بشكل درامى فى ذروة قصة معبرة بشكل مثير للعواطف ، دون أى مساعدة من حوار شارح .

الفكرة الحاكمة :

أصبحت التيمة بالأحرى مصطلحا غامضا فى مفردات الكاتب . "الفقر" ،"والحرب" ، و"الحب" مثلا ليست تيمات ؛ لأنها ترتبط بموضع أو نوع . والتيمة الحقيقية ليست كلمة ، بل جملة – واحدة واضحة ، جملة متماسكة تعبر عن قصة يتعذر إنقاص معناها . إننى أفضل عبارة الفكرة الحاكمة ، فهى مثل التيمة ، تسمى جذر القصة أو فكرتها المركزية ، لكنها أيضا تدل على وظيفة: فالفكرة الحاكمة تشكل اختيارات الكاتب الاستراتيجية . كما تعد نظاما إبداعيا آخر ، يوجه اختياراتك الجمالية باتجاه ما هو ملائم أو غير ملائم فى قصتك ، باتجاه ما هو معبر عن فكرتك الحاكمة وربما يحافظ عليها أمام ما يعد معاكسا لها ، وما يجب بتره .

يجب أن تكون الفكرة الحاكمة لقصة كاملة قابلة للتعبير عنها بجملة واحدة . بعد أن يتم أولا تخيل المقدمة المنطقية ، ويدور العمل ، استكشف أمر كل شىء وأى شىء يرد على الذهن . ومع ذلك ، يجب أن يصاغ الفيلم أخيرا ، حول فكرة واحدة . لكن هذا لا يعنى أن نقول إن القصة يمكن اختزالها إلى عنوان ، لأن نسيج القصة به الكثير الذى لا يمكن التعبير عنه فى كلمات أو عناوين أو نصوص فرعية أو معانى مزدوجة ،

وإثراء من كل الأنواع . تصبح القصة نوعا من فلسفة معاشة ، يلتقطها أفراد الجماهير فى لمحة ، دون فكر واع - فقد تزاوجت القدرة على الفهم مع تجاربهم الحياتية . لكن السخرية تتبدى هنا:

كلما ازداد تشكيل العمل بشكل جميل حول فكرة واحدة واضحة ، كثرت المعانى التى سيكتشفها المشاهدون فى فيلمك ، عندما يلتقطون فكرتك ، يتتبعون تضميناتها فى كل جوانب حياتهم . وعلى العكس من ذلك ، كلما كثرت الأفكار التى تعبئها فى قصتك ، زاد تكدسها على نفسها ، إلى أن ينهار الفيلم ويصبح مجموعة من المفاهيم المرتبطة ،التى لا تقول شيئا .

ربما يمكن التعبير عن الفكرة الحاكمة فى جملة واحدة تصف كيف ولماذا تستمر الحياة فى التغير ، من حالة وجودية فى البداية إلى حالة أخرى فى النهاية .

الفكرة الحاكمة لها مكونان : القيمة بالإضافة إلى السبب . إنها تعرف الشحنة الإيجابية أو السلبية للقيمة النقدية للقصة فى ذروة الفصل الأخير . كما أنها تحدد السبب الرئيسى لتغير هذه القيمة إلى حالتها النهائية . وتتكون الجملة المكونة من هذين العنصرين ، القيمة زائد السبب ، تعبر عن صميم المعنى فى القصة .

تعنى قيمة ، القيمة الأولية فى شحنتها الموجبة أو السالبة ، التى تأتى إلى عالم أو حياة شخصيتك نتيجة للفعل الأخير فى القصة . مثلا: فيلم له نهاية صاعدة من أفلام الجريمة مثل فيلم (IN THE HEAT OF THE NIGHT) ، الذى يعيد عالما غير عادل (سلبى) إلى العدالة (إيجابى) . أفلام الإثارة السياسية مثل MISSING ، نجد أن الدكتاتورية العسكرية تحكم عالم القصة فى ذروتها ، مبرزة عبارة سلبية مثل "طغيان يسود .." . وقد تكون نهاية فيلم إيجابية من أفلام الحبكة التعليمية ، مثل GROUNDHOG LIAISONS حين يتحول بطل القصة من رجل خادم لذاته ، وساخر ، إلى شخص مؤثر ومحب للآخرين ، موصلا إلى أن "السعادة تملأ حياتنا . وهناك نهاية سلبية من قصة حب فى فيلم DENGEROUS LIAISONS ، حين تتحول العاطفة إلى كره للذات "الكراهية تدمر" .

أما السبب فيشير إلى السبب الأولى ، في أن حياة البطل أو عالمه قد تحول إلى قيمته الإيجابية أو السلبية . يمكن أن نتتبع السبب الرئيسى العميق ، وذلك بالتراجع من النهاية إلى البداية ، من خلال الشخصية ، أو المجتمع ، أو البيئة ، التى أبرزت هذه القيمة إلى الوجود . ربما تحتوى قصة مركبة على عديد من قوى التغير ، لكن بوجه عام فإن سببا واحدا يطغى على الأسباب الأخرى . ولذلك ، فإنه فى قصة جريمة يمكن أن تقف ، " الجريمة لا تفيد .." (العدالة تنتصر) و" الجريمة تفيد . "(الظلم ينتصر) ، باعتباره فكرة حاكمة كاملة ، لأن كلتيهما يعطينا فقط نصف معنى - القيمة الختامية . وتعبر مادة القصة أيضا عن السبب فى انتهاء العالم أو قيمته المحددة للبطل .

إذا كنت ، مثلا ، تكتب من أجل كلينت إيستوود فيلم DIRTY HARRY ، فإن فكرتك الحاكمة الكاملة ، التى تتكون من قيمة وسبب ، يمكن أن تكون : " العدالة تنتصر ، لأن بطل القصة أكثر عنفا من المجرمين " . يقوم هارى القذر ببعض الأعمال البوليسية الثانوية هنا وهناك ، ولكن عنفه هو السبب الرئيسى فى التغيير . هذه الرؤية النافذة ترشدك إلى ما هو ملائم وما غير ملائم . إنها تقول لك إنه سيكون من غير الملائم أن تكتب مشهدا يجد فيه هارى القذر ضحية مقتولة ، فيكتشف قبعة تزلج متروكة وراء القاتل الهارب ، فيخرج عدسة مكبرة ، ويفحصها ، ويستنتج قائلا " هه ! .. هذا الرجل تقريبا فى الخامسة والثلاثين من العمر ، وله شعر يميل للحمرة ، وقد جاء من مناطق مناجم فحم فى بنسلفانيا - بعد أن لاحظ تراب فحم الأنثراسيت" . هذا شارلوك هولمز ، وليس هارى القذر . ومع ذلك ، إذا كنت تكتب كولومبو للممثل بيتر فالك ، فإن فكرتك الحاكمة ستكون " العدالة تسترد ، لأن بطل القصة أكثر مهارة من المجرم " ربما تكون قبعة التزلج سندا قضائيا ملائما لكولومبو ، لأن العامل المهيمن على التغيير فى سلسلة حلقات كولومبو ، هو قدرة شارلوك هولمز على الاستنتاج . كما يمكن أن يكون من غير الملائم لكولومبو ، مع ذلك ، أن يفتش تحت معطف المطر ، ويخرج مسدس ماجنوم عيار ٤٤ ، ويبدأ فى قتل الناس .

ولكى نكمل الأمثلة السابقة ، فى فيلم IN THE HEAT OF THE NIGHT تسترد العدالة ، نتيجة قدرة شخص أسود غريب على الفهم ورؤية حقيقة ضلال أبيض . وفى فيلم GROUNDHOG DAY تملأ السعادة حياتنا ، حين نتعلم أن نحب دون شروط . وفى فيلم MISSING يسود الطغيان ، لأنه مدعوم بفساد المخابرات المركزية الأمريكية . وفى فيلم DANREROUS LIAISONS تدمرنا الكراهية ، حين نخاف الجنس الآخر . الفكرة الحاكمة أنقى شكل لمعنى القصة ، ولسبب وكيفية التغير ، ورؤية الحياة التى يحملها أفراد الجمهور معهم فى حياتهم .

المعنى والعملية الإبداعية :

كيف تجد فكرة قصتك الحاكمة ؟ العملية الإبداعية قد تبدأ من أى مكان . ربما تكون مدفوعا بمقدمة منطقية ، " ماذا يمكن أن يحدث لو .." ، أو بجانب من شخصية ، أو بصورة . قد تبدأ من المنتصف ، من البداية ، أو من النهاية . ومع نمو عالمك الروائى وشخصياتك ، تتداخل الأحداث وتتشابك ، وتنمو القصة . ثم تأتى اللحظة الحاسمة ، حين تقوم بقفزة ، وتصنع ذروة القصة . يعد ذروة الفصل الأخير فعلاً نهائيًا يثيرك ويحركك ، ويشعرك بالاكتمال والرضا . عندئذ تكون الفكرة الحاكمة قد أصبحت فى متناول اليد .

يجب أن تتساءل ، وأنت تنظر إلى النهاية التى حددتها نتيجة لفعل الذروة هذا : ما القيمة ، سواء أكانت إيجابية أم سلبية ، التى جىء بها إلى عالم بطل قصتى ؟ ثانيا ، عد للوراء من هذه الذروة ، حافرا إلى القاع ، متسائلا : ما السبب الرئيسى أو القوة أو الوسائل ، التى بواسطتها جاءت هذه القيمة إلى العالم؟ الجملة التى تكونها من الإجابتين عن هذين السؤالين ، ستصبح فكرتك الحاكمة .

بعبارة أخرى ، فإن القصة تفضى لك بمعناها ، أنت لا تملى معنى على القصة . ولا تستخرج حدثا من فكرة ، بل بالأحرى تستقى الفكرة من الحدث . أيا كان إلهامك ،

فإن القصة تحتوى على فكرتها الحاكمة داخل الذروة الختامية ، وحين يعلن هذا الحدث عن معناه ، ستمر بواحدة من أقوى لحظات حياتك فى الكتابة - معرفة الذات: ذروة القصة تعكس نفسك الداخلية ، وإذا كانت قصتك نابعة من أفضل المنابع فى ذاتك ، فسيصدمك أكثر مما تتوقع ، ما ستراه منعكسا عليها .

ربما تعتقد أنك كائن محب ودافئ ، إلى أن تجد نفسك تكتب حكايات ذات نتائج مقبضة أو كئيبة . أو ربما تعتقد أنك فتى الشارع الحكيم الذى يمكث متجولا حول التجمع السكنى عدة مرات ، حتى تجد نفسك تكتب نهايات دافئة حنونة . أنت تعتقد أنك تعرف نفسك ، لكن غالبا ما ستندهش بما يموج بداخلك ويحتاج للتعبير عنه . وبكلمات أخرى ، إذا خرجت الحبكة تماما كما خططت لها فى البداية ، فأنت لا تعمل بارتياح كاف ، كى تجد مساحة لخيالك وغرائزك . يجب أن تدهشك القصة مرارا وتكراراً . تصميم قصة جميلة يجمع بين الموضوع الذى وجدته ، والخيال حين يعمل ، وعقل حين ينفذ طليقا ومتعقلا فى الوقت نفسه .

فكرة مقابل فكرة مضادة :

أخبرنى بادى تشايفسكى ذات مرة ، أنه عندما كان يكتشف معنى قصته فى النهاية ، كان يسجلها سريعا على قصاصة يثبتها على آلته الكاتبة ، لكى لا يضيع أى شىء من الموضوع أو الفكرة الرئيسية . وبجملة واضحة أمامه ، كان يمكنه أن يقاوم أى محاولة للانحراف ، ويركز على توحيد السرد حول المعنى الأساسى للقصة "بطريقة أخرى" . كان تشايفسكى يعنى القصة بشكل ديناميكى ، محركا إياها إلى الأمام وإلى الوراء ، عبر شحنات متعارضة مع قيمها الأولية . ارتجالاته يمكن أن تتشكل بحيث إن تسلسلا بعد الآخر يعبر عن فكرته الحاكمة ، مرة بالإيجابى ومرة بالسلبى . بعبارة أخرى ، فإنه كان يفصل قصصه باللعب بفكرة مقابل فكرة مضادة .

تطورات تبنى بالتحرك بشكل ديناميكى بين الشحنات الإيجابية والسلبية للقيم الموجودة فى القصة .

لحظة الإلهام وأنت تبحث فى عالمك الروائى عن تصميم ، يجب أن تبنى جسرا للقصة من المفتتح وحتى الختام ، وتطورات للأحداث التى تستمر من المقدمة المنطقية إلى الفكرة الحاكمة . هذه الأحداث تعكس الأصوات المتناقضة فى موضوع واحد . تتفاعل الفكرة المضادة بجانبيها الإيجابى والسلبى ، تسلسلا وراء آخر ، وغالبا مشهدا وراء آخر ، أى ذهابا وإيابا ، صانعة حوارا جدليا بشكل درامى . وسرعان ما ينتصر أحد هذين الصوتين ، ويصبح فكرة القصة الحاكمة .

كى تصوّر بإيقاعات مألوفة قصة من قصص الجريمة: يعبر تسلسل افتتاحى عن الجانب السلبى لفكرة مضادة ، " الجريمة تفيد ، لأن المجرمين بارعين و/ أو قساة " ، بينما تتحول الجريمة إلى شكل درامى مبهم ، مثل فيلم VERTIGO ، أو تكون قد ارتكبت بواسطة مجرمين شياطين ، مثل فيلم DIEHARD ، حتى إن المشاهدين كانوا مذهولين : " إنهم سيفلتون بفعلتهم ! " ، عندما يكتشف مخبر أثرا تركه القاتل الهارب ، وذلك فى فيلم THE BIG SLEEP ، التسلسل التالى يضاد الخوف بفكرة إيجابية ، " الجريمة لا تفيد ، لأن بطل القصة أكثر براعة و/ أو قسوة " . وربما يسىء جندى الظن بسبب الشك فى الشخص الخطأ ، مثل فيلم FAREWELL, MY LOVELY "الجريمة تفيد " . لكن سرعان ما يكشف بطل القصة هوية الوغد الحقيقية ، مثل فيلم THE FUGITIVE "الجريمة لا تفيد " . وتاليا مع القبض على المجرم ، الذى ربما يبدو أنه قتل ، مثل بطل القصة فى فيلم ROBOCOP : "الجريمة تفيد " ، لكن الشرطى قد يبعث حقيقة من الموت ، مثل فيلم SUDDEN IMPACT ، ويعود مطاردا: " الجريمة لا تفيد " .

تتأرجح توكيدات الفكرة نفسها الإيجابية والسلبية ، ذهابا وإيابا ، عبر الفيلم ، متطورة بكثافة ، حتى تتصادم رأسا ، على طريق أخير مسدود . من بين كل هذا تشرق ذروة القصة ، التى بواسطتها تنجح فكرة أو أخرى . ربما تكون هذه الفكرة إيجابية: " تنتصر العدالة ؛ لأن البطل شجاع وداهية" ، مثل أفلام BAD DAY AT BLACK ROCK , SPEED , THE SILENCE OF LAMBS ، أو الفكرة السلبية المقابلة:

" الظلـم يسـود ، لأن البطل شـجـاع وطائش وقـوى " ، مـثل أفـلام SEVEN , Q & A , CHINATOWN ، وما يتم تقديمه بشكل درامى فى ذروة الحدث الختامية ، يصبح الفكرة الحاكمة المكونة من القيمة والسبب وأصدق عبارة عن معنى القصة الحاسم والشامل .

فى فننا ، يعد إيقاع فكرة أمام فكرة مضادة أساسيا وجوهريا . إنه ينبض فى قلب كل القصص الجميلة ، مهما كان داخليا ، وفوق ذلك فإن هذه الدينمية البسيطة يمكن أن تصبح شديدة التعقيد والسخرية .

فى فيلم SEA OF LOVE يقع المخبر كيلر (آل بتشينو) فى حب المشتبه بها الرئيسية (إلين باركين) ، ونتيجة لذلك ، يتحول كل مشهد يشير إلى جريمتها بشكل ساخر: إيجابيا بالنسبة لقيمة العدالة ، سلبيا بالنسبة لقيمة الحب . فى حبكة النضج لفيلم SHINE نجد نجاحات ديفيد (نوح تايلور) الموسيقية (إيجابى) تثير ضغينة وقمع والده (آرمين مولر ستال) (سلبى) ، دافعة بعازف البيانو إلى عدم نضج مرضى (سلبية مزدوجة) ، تجعل نجاحه النهائى انتصارا للنضج على مستوى كل من الفن والروح (إيجابية مزدوجة) .

التعليمية :

ملاحظة تحذيرية: وأنت تضع أبعاد حجج قصتك ، انتبه جيدا لبناء قوة الجانبين . كوّن المشاهد والتسلسلات ، التى تناقض حكمك النهائى بأكبر قدر من الصدق والقوة ، مثل تلك التى تعززها . إذا كان فيلمك ينتهى بفكرة نقيضه ، مثل " الجريمة تفيد ، لأن .." ، ضاعف التسلسلات ، التى تقود المشاهدين إلى أن يشعروا أن العدالة ستنتصر . أمّا إذا كان فيلمك ينتهى بفكرة ، مثل " العدل ينتصر ، لأن . ." ، حينئذ عزز التسلسلات المعبرة عن " الجريمة تفيد ، وتفيد بشدة " . بعبارة أخرى ، "لا تحرف حججك"

إذا كان عليك أن ترسم الخصم ، فى حكاية أخلاقية ، مثل غبى جاهل يدمر نفسه تقريبا ، فهل سنكون مقتنعين بأن الخير سوف يسود ؟ لكن إذا كنت مثل صانع

الأسطورة القديم ، ستبدع بطل قصة من نوع متفائل بشكل عملى ، يصل إلى حافة النجاح ، فيجب أن تجبر نفسك على أن تبتكر بطلا يرتفع إلى مستوى المناسبة ، ويصبح ربما أكثر قوة ، وأكثر ذكاء . فى السرد المتوازن ، فإن انتصار الخير على الشر سيكون له مصداقية .

يكمن الخطر هنا : حين تكون مقدمتك المنطقية فكرة تشعر أنك يجب أن تبرهن للعالم على صحتها ، وتصمم قصتك شهادة على أن تلك الفكرة لا يمكن إنكارها ، حينئذ تكون قد وضعت نفسك على طريق التعليمية ، ومع حماسك لكى تقنع ، سوف تخمد صوت الطرف الآخر . وعندما تعظ مسيئا بذلك الاستخدام للفن وظالما له ، سيصبح سيناريو فيلمك فيلما تعليميا وعظيا ، وأنت تحاول أن تغير العالم بضربة واحدة . تنتج حماسة ساذجة ، من أن الفن الروائى يمكن أن يستخدم باعتباره مشرط جراح ، لبتر سرطان من المجتمع .

الأكثر حدوثا من ذلك ، أن مثل تلك القصص تأخذ شكل الدراما الاجتماعية ، التى تعد نوعا مصنوعا يدويا يحدد بتقليدين : يشخّص مرضا اجتماعيا ، ويقدم علاجه بشكل درامى . فقد يرى الكاتب ، مثلا ، أن الحرب بلاء للبشرية ، وأن النزعة السلامية العلاج ، ولكى يقنعنا فإننا نجد فى ذلك الإطار ، أن كل بشره الطيبين طيبون جدا جدا ، والأشرار أشرار جدا جدا . وسيكون كل الحوار" سطحيا" ، عبارة عن نواح حول عبث وجنون الحرب ، مع تصريحات مؤثرة بأن السبب فى الحرب " المؤسسة " . وهكذا تملأ الشاشة من المخطط التمهيدى إلى المسودة الأخيرة بصور مثيرة للمعدة ، مؤكدا أن أى مشهد وكل مشهد يعلن بصوت عال وواضح : "الحرب بلاء ، ولكن يمكن علاجه بالنزعة السلامية . . الحرب بلاء يمكن علاجه بالسلامية .." ، إلى أن تشعر بالرغبة فى حمل بندقية .

لكن ردود دعاة السلام على الأفلام المضادة للحرب ، مثل (OH ! WHAT A LOVELY WAR , APOCALYPSE NOW , GALLIPOLI , HAMBURGER HILL) ، نادرا ما تجعل الحرب ذات حساسية لنا . لن نكون مقتنعين ؛ لأن اندفاع الكاتب ليثبت لنا

أنه يمتلك الإجابة ، يكون أعمى عن الحقيقة التى نعرفها جيدا - وهى أن الرجال يحبون الحرب .

وهذا لا يعنى أن البدء بفكرة ، من المؤكد أن ينتج عملا تعليميا .. ، لكن تلك المخاطرة . بينما تتطور القصة ، يجب أن تدعمها بإرادتك بأفكار عكسية ، وربما بأفكار بغيضة . الجيدون لهم عقول جدلية مرنة ، يمكنها بسهولة أن تغير وجهات النظر . إنهم يرون الإيجابى والسلبى وكل أطياف السخرية ، باحثين بين وجهات النظر تلك عن الحقيقة بأمانة وبشكل مقنع . هذه المعرفة غير المحدودة تدفعهم لأن يكونوا أكثر إبداعا وأكثر خيالا وأصحاب رؤى أكثر نفاذا . وهكذا يعبرون ، فى النهاية ، عما يؤمنون به بعمق ، ولكن بعد أن يكونوا قد فكروا مليا فى كل قضية معاشة ، وخبروا كل احتمالاتها .

لا ترتكب خطأ ، فلا يمكن لأحد أن يحقق التميّز باعتباره كاتبًا ، دون أن يكون فيه شىء من الفيلسوف ، ولديه قناعات قوية . البراعة ألا تكون عبدا لأفكارك ، وإنما أن تغمر نفسك فى الحياة ؛ لأن البرهان على رؤيتك لن يكون من خلال تأكيد فكرتك الحاكمة ، بل فى انتصارها على القوى ، شديدة البأس ، التى تحشد قواك لمواجهتها .

تأمل التوازن الرائع فى الأفلام الثلاثة المضادة للحرب ، بواسطة ستانلى كوبريك . كوبريك وكتاب السيناريو معه بحثوا واستكشفوا الفكرة المضادة للنظر بعمق فى النفس البشرية ذاتها . تكشف قصصهم عن أن الحرب امتداد منطقى لبعد من صميم الطبيعة البشرية ، التى تحب الحرب والقتل ، صادمين لنا بالتأكيد ، وعلى أن ما تحب البشرية أن تفعله ، ستفعله - كما كان الأمر لدهور ماضية ، وكما هو الآن فى الحاضر ، وكما سيكون فى المستقبل المنظور .

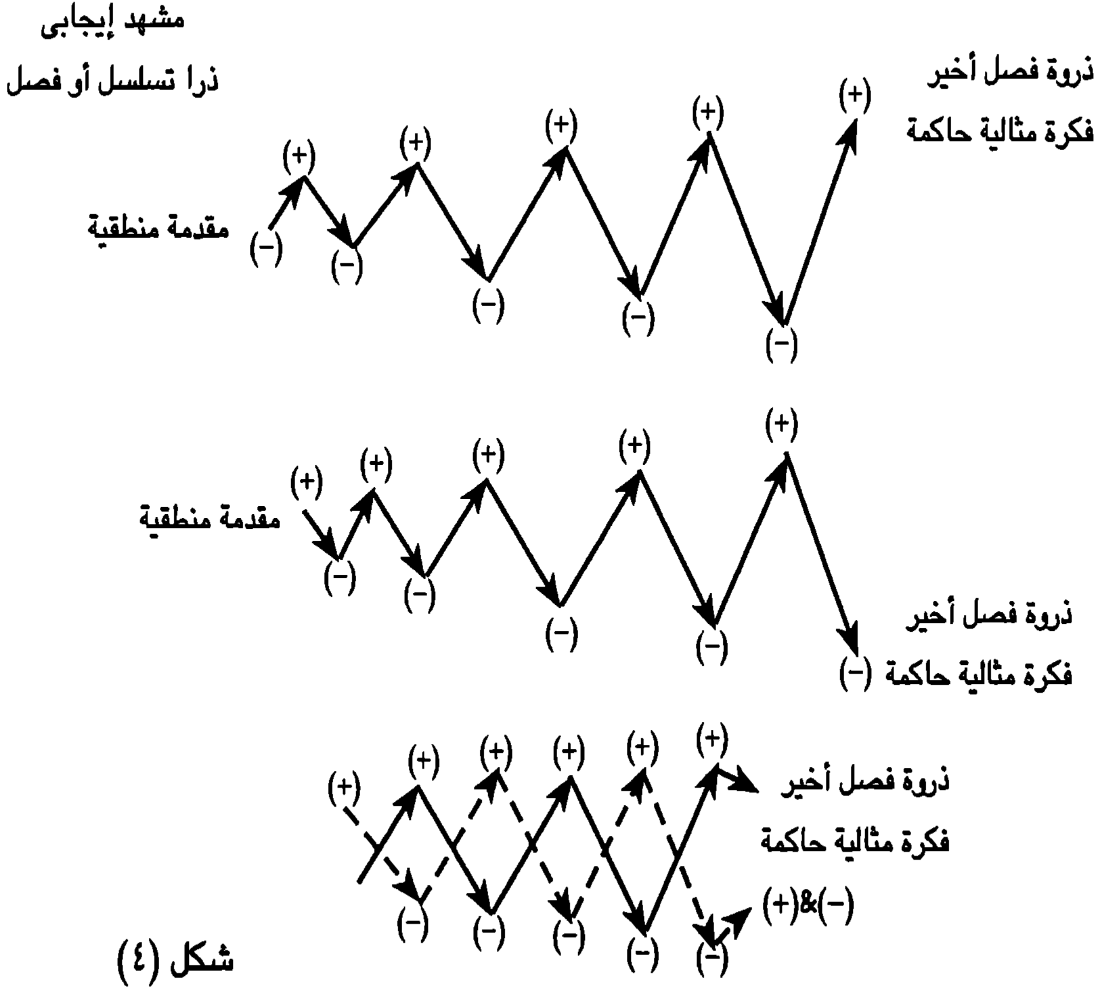
فى فيلم كوبريك PATHS OF GLORY ، نجد قدر فرنسا معلقا على الانتصار فى الحرب ضد الألمان بأى تكلفة ، لذلك حين ينسحب الجيش الفرنسى من المعركة ، يقوم جنرال غاضب بوضع خطة استراتيجية مبتكرة: أمر مدفعيته بقصف قواته . فى فيلم DR. STRANGELOVE ، تتأكد الولايات المتحدة وروسيا من أنه فى الحرب الذرية ، فإن

عدم الخسارة أكثر أهمية من الفوز ، لذلك يضع كلاهما خطة ، حتى لا تحدث خسارة شديدة التأثير تحرق كل حياة على الأرض ، محولة إياها إلى رماد . فى فيلم FULL MATEL JACKET ، تواجه قوات البحرية مهمة صعبة : كيف تقنع بشرا بتجاهل التحريم الجينى لقتل النوع البشرى . الحل السهل ، هو عملية غسل مخ للمجندين ، لكى يؤمنوا بأن العدو ليس بشرا ، وبذلك يصبح قتل الإنسان سهلا ، حتى لو كان مدربك . كان كوبريك يعرف أنه إذا أعطى البشرية ذخيرة كافية ، فسوف تقتل نفسها .

العمل العظيم استعارة حية ، تقول " الحياة مثل هذا ". الأعمال الكلاسيكية على امتداد العصور لا تقدم لنا حلولا بل وضوحا ، لا تقدم إجابات بل صدقا شعريا ، إنها توضح المشاكل التى يجب على كل الأجيال أن تحلها ، لكى تكون إنسانية .

مثالى ، متشائم ، متهكم :

يمكن أن ينقسم الكتاب والقصص التى يحكونها ، إلى ثلاثة أنواع رئيسية ، طبقا للشحنة العاطفية لأفكارها الحاكمة :


مشهد إيجابى
ذرا تسلسل أو فصل
ذروة فصل أخير
فكرة مثالية حاكمة
مقدمة منطقية
(+)
(-)
مقدمة منطقية
ذروة فصل أخير
فكرة مثالية حاكمة (-)
ذروة فصل أخير
فكرة مثالية حاكمة
(+)&(-)

شكل (٤)

أفكار مثالية حاكمة :

تعبر قصص " النهاية المفتوحة " عن تفاؤل ، وآمال ، وأحلام الجنس البشرى مشحونة برؤية إيجابية عن الروح البشرية فى الحياة ، كما نرغب أن تكون . أمثلة:

" يملأ الحب حياتنا ، حين نهزم أوهاما فكرية ونتبع غرائزنا " ، مثل فيلم HANNAH AND HER SISITERS . فى هذه القصة متعددة الحبكة ، توجد مجموعة من النيويوركيين الباحثين عن الحب ، لكنهم غير قادرين على العثور عليه ، لأنهم يظلون يفكرون ، ويحللون ، محاولين فهم معنى الأشياء : السياسات الجنسية والمصائر والأخلاقية والخلود . ومع ذلك ، سرعان ما ينبذ الواحد تلو الآخر أوهامه الفكرية وينصتون إلى قلوبهم . وفى اللحظة التى يفعلون فيها ذلك ، يجدون الحب كلهم . هذا واحد من أكثر الأفلام تفاؤلا التى صنعها وودى آلان .

" ينتصر الخير ، عندما نتفوق على الشر ": هذا ما يعبر عنه فيلم THE WITCHES OF EASTWICK ، وفيه تقلب الساحرات ألاعيب السحر القذرة بمهارة ، وتجد الخير والسعادة فى هيئة ثلاثة أطفال متوردى الوجنات .

ستتغلب شجاعة البشرية وعبقريتها تماما على عداء الطبيعة . تعد أفلام البقاء نوعا فرعيا من أفلام الحركة / المغامرة ، وقصصها ذات " نهاية مفتوحة " ، عن صراع الحياة والموت مع قوى البيئة ، حيث يخوض بطل القصة ، التى يتحمل فيها الكثير ، وهو على حافة الفناء ، معركته القاسية مع شخصية أمنا الطبيعة القاسية : مثل أفلام THE POSEIDON ADVENTURE , JAWS , QUEST FOR FIRE , ARACHNOPHOBIA , FITZCARRALDO , FLIGHT OF THE PHOENIX , ALIVE .

أفكار حاكمة متشائمة :

قصص " النهاية الحزينة " ، التى تعبر عن سخريتنا وتشككنا ، وعن إحساسنا بالخسارة وسوء الحظ . . محملة برؤية لانهيار الحضارة ، ولأبعاد البشرية المظلمة ، عن حياة نخشى أن تكون كما نعرف . أمثلة :

" تتحول العاطفة إلى عنف يدمر حياتنا ، حين نستخدم البشر أدواتًا للمتعة ": مثل فيلم DANCE WITH THE STRANGER . العشاق فى هذا الفيلم الإنجليزى يعتقدون أن مشكلتهم تكمن فى اختلاف الطبقة ، لكن أمكن التغلب على الطبقية بأزواج من عشاق لا حصر لهم . الصراع العميق أن علاقاتهم تسممها الرغبة فى امتلاك كل منهم للآخر ، باعتبارها موضوعات للإشباع العصابى ، حتى يستحوذ أحدهم فى النهاية على حياة حبيبها .

" ينتصر الشر ، لأنه جزء من الطبيعة البشرية ": فيلم CHINATOWN ، على المستوى السطحى يوحى بأن الأغنياء يفلتون بجرائمهم ، وهم يفعلون ذلك فعلا . لكن الفيلم يعبر على مستوى أعمق عن كلية وجود الشر . لكن لأن الخير والشر جزآن متساويان من الطبيعة البشرية فى الواقع ، فإن الشر يهزم الخير غالبا ، تماما مثلما يهزم الخير الشر . نحن الملاك والشيطان . ولو مالت طبيعتنا نحو أحدهما أو نحو الآخر ، لكانت قد حلت كل المآزق الاجتماعية منذ قرون . لكننا منقسمون بشدة ، لدرجة أننا لا نعرف ما بين يوم وآخر ماذا سنكون . نبنى ذات يوم كاتدرائية نوتردام ، وفى اليوم التالى نبنى معتقل أوشفتز .

" ستكون لقوة الطبيعة الكلمة النهائية حول جهود الجنس البشرى الضائعة" . عندما تصبح الفكرة النقيضة لأفلام البقاء الفكرة الحاكمة . يكون لدينا سينما " النهاية الحزينة " ، التى تخوض من خلالها الكائنات البشرية معركتها مع تجليات الطبيعة ، لكن الطبيعة تبقى : مثل أفلام SCOTT OF THE ENTRANCE , THE ELEPHANT MAN , EARTHQUAKE , و THE BIRDS ، التى تطلق الطبيعة فيها سراحنا مع تحذير ، وتلك أفلام نادرة ؛ لأن الرؤية المتشائمة حقيقة صعبة لدرجة أن بعض الناس يرغبون فى تجنبها .

أفكار حاكمة ساخرة :

قصص " النهايات الحزينة / المشرقة " ، التى تعبر عن شعورنا بالطبيعة المعقدة والمزدوجة ، تكون مشحونة فى الوقت نفسه برؤيتين إيجابية وسلبية ، الحياة فى أكثر حالاتها كمالا وواقعية .

هنا ، يمتزج التفاؤل / بالمثالية ، والتشاؤم / بالسخرية . أو بالأحرى بدلا من التمادى فى أى جانب ، فإن القصة تؤديهما معا . فى النوع المثالى " ينتصر الحب حين نضحى باحتياجاتنا من أجل الآخرين " ، كما فى فيلم KRAMER VS KRAMER ، وقد يمتزج بالتشاؤم ، حتى يصبح " الحب يدمر حين تحكم المصالح الشخصية " ، كما فى فيلم THE WAR OF ROSES ، لتكون النتيجة فكرة حاكمة ساخرة: " الحب سرورا وألما وعذابا ضاريا ، وقسوة خفيفة نحتملها ، لأنه من دونها تصبح الحياة بلا معنى " ، كما فى أفلام ANNIE HALL, MANHATTAN , ADDECTED TO LOVE .

فيما يلى مثالان عن أفكارنا الحاكمة ، ساعدت سخريتهما على أن يعرفا أخلاقيات المجتمع الأمريكى المعاصر وتوجهاته . نبدأ ، بالسخرية الإيجابية:

البحث المستمر عن القيم المعاصرة مثل النجاح والثروة والشهرة والجنس والسلطة ، ولكن إذا رأيت هذه الحقيقة فى الوقت المناسب أو تخليت عن هواجسك يمكنك أن تنقذ نفسك .

حتى السبعينيات كان يمكن تعريف " النهاية السعيدة " بشكل عام " بأن البطل يحقق ما يريد " ، حيث يصبح موضوع رغبة بطل القصة عند الذروة بمثابة تذكار للإنكار ، يعتمد على قيمة الشىء ، التى كانت مهددة - أحلام العاشق (حب) ، الشرير (عدالة) ، شارة إنجاز (ثروة ، نصر) ، الاعتراف العام (سلطة ، شهرة) - وقد فاز بها .

ومع ذلك ، كانت هوليود ، فى السبعينيات ، تقدم نصوصا من قصص النجاح ، ذات حبكات إنشائية ، تلك التى يطارد فيها البطل قيما كانت تحظى باحترام ذات يوم : مال ، وشهرة ، ومستقبل ، وحب ، وفوز ، ونجاح - ولكن مع إكراه وعمى ، قد يحملهم إلى حافة تدمير الذات . فى النهاية يخسرون ، كأن لم تكن حياتهم . ويستطيعون أن يروا مع ذلك الطبيعة المدمرة لهواجسهم ، ويتوقفون قبل الوصول إلى الحافة ، ويتخلون عما سبق أن تكالبوا عليه . هذا النموذج يبرر نهاية غنية بالسخرية: عند الذروة يضحى البطل بحلمه (إيجابى) ، تلك القيمة التى أصبحت مفسدة للروح (سلبى) ، كى

يكتسب حياة آمنة عاقلة ومتوازنة (إيجابى) ، مثل أفلام THE PAPER CHASE , THE DEER HUNTER , KRAMER VS KRAMER , AN UNMARRIED WOMAN , 10 , AND JUSTICE FOR ALL , TERMS OF ENDEARMENT , THE ELECTRIC HORSEMAN , GOING IN STYLE , QUIZ SHOW , BULLETS OVER BROADWAY , THE FISHER KING , GRAND CANYON , RAIN MAN , HANNAH AND HER SISTER , AN OFFICER AND GENTLEMAN , TOOTSI , REGARDING HENRY , ORDINARY PEOPLE , CLEAN AND SOBER , NORTH DALLAS FORTY , OUT OF AFRICA , BABY ROOM , THE DOCTOR , SCHINDLER'S LIST , و JERRY MAGUIRE ، وتلك كلها أفلام تدور حول هذه السخرية ، التى يعبر كل منها عنها بأسلوب قوى وفريد . وكما تشير هذه العناوين ، فقد كانت هذه الفكرة جاذبة لجوائز الأوسكار .

من ناحية التكنيك ، كان تنفيذ حدث الذروة فى هذه الأفلام مذهلا . من الناحية التاريخية ، تعد النهايات الإيجابية ، المشهد الذى يقوم فيه بطل الرواية بعمل ، يحقق له ما يريد . على أنه فى كل الأفلام المذكورة أعلاه ، فإما كان البطل يرفض أن يتصرف وفق ما يتملكه من هواجس ، أو كان يتخلى عما كان يريده من قبل . هنا ، يكسب هو - أو هى - بواسطة " الفقد " . مثل حل أحد ألغاز مذهب " الزن " عن صوت تصفيق كف واحدة . كانت مشكلة الكاتب فى كل حالة ، كيف يجعل من لا حدث أو من حدث سلبى ، حدثا إيجابيا . فى ذروة فيلم NORTH DALLAS FORTY يفتح نجم النجوم ، ذو الاستقبال الرائع فيليب أليوت (نيك نولتى) ذراعيه ، ويدع الكرة تثب بعيدا عن صدره ، معلنا من خلال إشارته إلى أنه لن يمارس هذه اللعبة الطفولية مرة أخرى .

ينتهى فيلم THE ELECTRIC HORSEMAN ، بينما رئيس العمال نجم الروديو (ترويض الخيول الأمريكية) سونى ستيل (روبرت ردفورد) ، الذى تقلص إفطاره إلى حبوب تافهة ، يقوم بتحرير حصان مخصص لجائزة الممول فى البرارى ، رامزا بذلك إلى تحرره هو نفسه من الحاجة إلى الشهرة .

يحكى فيلم OUT OF AFRICA قصة امرأة تعيش بأخلاقيات الثمانينيات ، التى كان منطقها " أنا ما أملك " . كانت الكلمات الأولى لكارين (ميريل ستريب): " كان لدى مزرعة فى أفريقيا " ، وتنقل أثاثها من الدانمارك إلى كينيا ، لكى تبنى بيتا ومزرعة ، وبذلك تعرّف نفسها بما تملك ، لدرجة أنها تسمى العمال " شعبها " ، إلى أن يلمح لها عشيقها أنها لا تمتلك هؤلاء الناس فعلا . وحين يعديها زوجها بمرض الزهرى ، لا تطلقه ، لأن هويتها " زوجة " ، التى تعرف بملكيتها لزوج . ومع ذلك ، فإنها بمضى الوقت ، تصل إلى قناعة أن المرء ليس ما يملك ، المرء قيمه ومواهبه ، وما يستطيع أن يفعل . وحين يقتل عشيقها ، تحزن ، لكنها لا تضيع ، لأنها ليست هو . ومع هزة من كتفيها ، تترك الزوج والمنزل وكل شىء ، وتتخلى عن كل ما تملك ، ولكنها تكسب نفسها .

يحكى فيلم TERMS OF ENDEARMENT عن نوع مختلف جدا من الاستحواذ . تعيش أورورا (شيرلى ماكلين) وفق الفلسفة الأبيقورية ، وهى أن السعادة ألاّ تعانى ابدا ، وأن سرّ الحياة يكمن فى أن تتفادى كل الانفعالات السلبية . وترفض مصدرين معروفين للبؤس ، والوظيفة ، والعشاق . إنها خائفة جدا من آلام مرحلة كبر السن ، فترتدى ملابس تصلح لمن هن أصغر منها بعشرين عاما . يبدو منزلها ، لا يعيش فيه أحد . الحياة الوحيدة التى تعيشها ، بالتليفون ، عبر ابنتها . لكن فى عيد ميلادها الخمسين تبدأ فى إدراك ، أن عمق الفرح الذى تعيشه يتناسب مباشرة مع الألم الذى أنت على استعداد لتحمله . وفى المشهد الأخير تتخلى عن خواء حياة بلا ألم ، كى تعانق الأطفال والعشيق والعمر ، بكل ما يجلبه من لذة وبلاء .

ثانيا ، السخرية السلبية :

إذا تشبثت بما يتملكك ، فإن سعيك الأخرق سيحقق لك رغبتك ، ثم يدمرك .

تعد أفلام WALL STREET , CASINO , THE WAR OF THE ROSES , STAR'80 - NASHVILLE , NETWORK , THEY SHOOT HORSES , DON'T THEY ذات حبكة

عقابية مناظرة للحبكات الافتدائية ، التى تصبح فيها الفكرة النقيض " للنهاية الحزينة " فكرة حاكمة ، حيث الأبطال مدفوعون لتحقيق الشهرة أو النجاح ، ولا يفكرون أبدا فى التخلى عنها . وفى ذروة القصة ، يحقق الأبطال رغباتهم (إيجابى) ، لكن لكى تدمرهم (سلبى) . فى فيلم NIXON تدمر الرئيس الأمريكى (أنطونى هوبكنز) الثقة العمياء الفاسدة فى سلطته السياسية ، وتدمر معه ثقة الأمة فى الحكومة . فى فيلم THE ROSE يدمر روز (بيتى ميدلر) حبها للمخدرات والجنس والروك آند رول . فى فيلم ALL THAT JAZZ ينهار جو جيدو ين (روى شايدر) نتيجة احتياجه المرضى إلى المخدرات والجنس والكوميديا الموسيقية .

عن السخرية :

تأثير السخرية على المشاهدين عجيب ، وكأنهم يقولون : "آه ، إن الحياة هكذا تماما" . إننا نعرف أن المثالية والتشاؤم طرفان ، وأن الحياة نادرا ما تكون كلها ساطعة الشمس ، ومثمرة ، كما أنها ليست موتًا وكدرًا ، بل كلاهما . من أسوأ التجارب ، يمكن أن نخرج بشىء إيجابى . وفى سبيل التجارب الثرية لابد من دفع ثمن عظيم ليس المهم كيف نحاول أن نحبك ممرا مستقيما عبر الحياة ، فنحن نبحر على مد السخرية .الواقع ساخر بقسوة ، وهذا السبب فى أن القصص التى تنتهى بشكل ساخر تدوم وقتا أطول عبر الزمن ، وتنتقل فى أرجاء العالم ، حائزة حبا وإعجابا عظيمين من المشاهدين .

هذا أيضا تعليل الشحنات العاطفية الثلاث عند الذروة ، حيث تعد السخرية الفن الأكثر صعوبة فى الكتابة ، لأنها تتطلب أعمق حكمة وأعظم براعة ، وذلك لثلاثة أسباب :

أولا ، من الصعب جدا أن تخرج بنهاية مثالية لامعة ، أو ذروة وقورة متشائمة ، تكون مرضية ومقنعة . ولكن الذروة الساخرة حدث وحيد يحقق حكما إيجابيا وسلبيا ، فكيف يمكن الجمع بين الاثنين فى واحد ؟

ثانيا ، كيف تعبر عن كل منهما بشكل واضح ؟ السخرية لا تعنى الغموض . الغموض لبس ، لا تستطيع أن تميز فيه شيئا عن آخر . لكن ليس هناك شيء غامض فى السخرية ، فهى إعلان واضح ومزدوج عما جنى وما فقد ، جنبا إلى جنب . كما أن السخرية لا تعنى المصادفة . السخرية الصادقة لها دوافع أمينة . القصص ، التى تنتهى بمصادفة عشوائية ، سواء أكانت مشحونة أم لا ، لا معنى لها ولا تعد ساخرة .

ثالثا ، إذا كانت ذروة موقف حياة البطل إيجابية وسلبية ، فكيف تعبر عنها بحيث تظل كل من الشحنتين منفصلتين فى تجربة المشاهدين ، وبحيث لا تلغى إحداهما الأخرى ، وتنتهى إلى أن لا تقول شيئا ؟

المعنى والمجتمع :

بمجرد أن تكتشف فكرتك الحاكمة ، عليك أن تحترمها . لا تسمح أبدا لنفسك برفاهة التفكير بأنها "مجرد تسلية " . ومع ذلك ، فما معنى ، التسلية ، هى طقس الجلوس فى الظلام ، محملقا فى شاشة ، مستهلكا تركيزا ضخما وطاقة ، فيما يأمل الفرد أن يحصل منه على تجربة عاطفية مشبعة وذات معنى ؟ أى فيلم يصيد ويمسك ويحقق شعائر القصة ، هو تسلية . سواء أكان فيلم THE WIZARD OF OZ (USA / 1939) أو THE 400 BLOWS (FRANCE / 1959) , LA DOLCE VITA (ITALY / 1960) , أم SNOW WHITE AND THE THREE STOOGES (USA/ 1961) , . لا توجد قصة بريئة . كل الحكايات المتماسكة تعبر عن فكرة مغلفة فى سحر عاطفى .

فى عام ٣٨٨ قبل الميلاد ، كان أفلاطون يلحّ على آباء مدينة أثينا ، بأن ينفوا كل الشعراء والحكائين . لقد كان يعدهم خطرا على المجتمع . الكتاب يتعاملون مع الأفكار ، ولكن ليس بالطريقة الصريحة العقلانية مثل الفلاسفة . وبدلا من ذلك ، فإنهم يخفون أفكارهم داخل عواطف الفن المغوية : إلاّ أنها أفكار نشعر بها كما قال أفلاطون . كل قصة مؤثرة تشع فكرة مشحونة لنا ، أى أنها تدفع بالفكرة لكى نؤمن بها . والحقيقة ، إن قوة إقناع القصة عظيمة ، لدرجة أننا قد نصدق معناها ، حتى وإن وجدناها كريهة

من الناحية الأخلاقية . كان أفلاطون مصراً على أن حكائى القصص أناس خطرون ، وكان على صواب فى ذلك .

عندك مثلا فيلم DEATH WISH ، فكرته الحاكمة "تنتصر العدالة ، عندما يتمسك المواطنون بالقانون ، وقد يقتلون من يستحقون القتل" . من بين كل الأفكار الفاسدة فى تاريخ البشرية ، فإن هذه الفكرة الأكثر فسادا ، فقد تسلى النازيون بها ودمروا أوروبا . كان هتلر يعتقد أن بإمكانه أن يحول أوروبا إلى جنة لو أنه قتل من يستحقون القتل .. وكان لديه قائمته .

حين فرض نوع DEATH WISH ، كان غضب النقاد شديدا لمنظر تشارلس برونسون ، وهو يطارد الناس فى مانهاتن ويقتلهم ، إذا ما كانوا يشبهون التماسيح الآسيوية : "هل تعتقد هوليود أن هذه عدالة ؟". هذا ما قالوه بصخب "ما المطلوب لتحقيق القانون؟" . لكننى قرأت فى كل مراجعة ، أن الناقد عند نقطة معينة ، كان يقول: "ويبدو أن المشاهدين كانوا يستمتعون به" ، وهو ما يعد شفرة تعنى أن الناقد أيضا يستمتع بذلك ، فالنقاد لا ينقلون سعادة المشاهدين إلا إذا كانوا يشاركونهم ذلك ، وعلى الرغم من مشاعرهم الفضائحية ، فإن الفيلم وصل إليهم أيضا .

ومن ناحية أخرى ، فأنا لا أريد أن أعيش فى بلد لا يمكن أن يصنع نوع DEATH WISH، لأننى أعارض كل صور الرقابة . بحثا عن الحقيقة ، لابد من أن نعانى بإرادتنا من أسوأ الأكاذيب . يجب علينا ، كما قال جيتس هولمز ، أن نثق فى سوق الأفكار إذا منح كل فرد صوتا ، بمن فى ذلك الراديكالى أو الرجعى ، فسوف تقرر الإنسانية كل الإمكانيات ، وتصنع اختيارها الصحيح . لم تدمر أى حضارة ، بما فى ذلك حضارة أفلاطون ، لأن مواطنيها عرفوا الكثير من الصدق .

الشخصيات السلطوية ، من أمثال أفلاطون يخشون الخطر الذى لا يأتى من فكرة ، بل من عاطفة . إنهم ، ومن فى السلطة ، لا يريدون لنا أن نشعر . الفكر يمكن أن يتم التحكم فيه واستغلاله ، ولكن العاطفة إرادية وغير قابلة للتنبؤ بها . الفنانون يهددون السلطة بتعرية الأكاذيب وإذكاء عاطفة التغيير ، وذلك السبب فى أنه حين يستولى الطغاة على السلطة ، يكون هدف جماعات إطلاق النار الخاصة بهم ، قلب الكاتب .

أخيرا ، وبفرض أن قوة القصة تكمن فى تأثيرها ، نحن فى حاجة إلى أن ننظر إلى قضية مسئولية الفنان الاجتماعية . أعتقد أننا لسنا مسئولين عن علاج الأمراض الاجتماعية ، أو أن نجدد الإيمان بالإنسانية ، أو أن ننهض بأرواح المجتمع أو حتى أن نعبر عن كينونتنا الداخلية . إن علينا مسئولية واحدة : أن نقول الحقيقة . ولذلك عليك أن تدرس ذروة قصتك جيدا ، وأن تستخرج منها فكرتها الحاكمة . لكن قبل أن تقوم بأى خطوة أخرى ، اسأل نفسك هذا السؤال: هل هذه الحقيقة ؟ هل أومن بمعنى قصتى ؟ إذا كانت الإجابة بالنفى ، فارمها وابدأ من جديد . وإذا كانت الإجابة بالإيجاب ، فابذل كل ما فى وسعك ، كى يخرج عملك إلى العالم . إذ على الرغم من أن الفنان قد يكذب على الآخرين فى حياته الخاصة ، وربما حتى على نفسه ، لكن عليه حين يبدع أن يقول الحقيقة ، وفى عالم الكذب والكذابين ، فإن العمل الفنى الأمين هو دائما جزء من المسئولية الاجتماعية .

الجزء الثالث

مبادئ تصميم القصة

"يكون الخيال مجبرا على العمل فى إطار محدد ، يصبح تحت وطأة إرهاق شديد ، وينتج أكثر الأفكار ثراء ، حين تكون لديه الحرية الكاملة ، كتلك المتوقع أن ينشرها العمل"

ت . س . إليوت

(٧)

مادة القصة

من أى مادة نبدع المشاهد ، التى ستنطلق ذات يوم ، لكى تنطق على الشاشة ؟ ما الصلصال الذى نطوعه ونشكله ، ونحتفظ به أو نرميه ؟ ما " مادة " القصة؟

الإجابة فى كل الفنون الأخرى واضحة بذاتها . الموسيقى لديه آلته ونوتته التى تنطق ، والراقصة تعد جسدها آلتها ، والنحاتون ينحتون الحجارة ، والرسامون يمزجون الألوان . كل الفنانين يضعون أيديهم على المواد الخام لفنهم – ماعدا الكاتب ؛ لأنه توجد فى نواة القصة "مادة " ، تشبه الطاقة التى تدور فى الذرة ، ولا يمكن رؤيتها أو سماعها أو لمسها مباشرة ، ومع ذلك نعرفها ونشعر بها . مادة القصة حية ، لكنها غير ملموسة .

" غير ملموسة ؟ " أسمعك تفكر "لكن لدى كلماتى وحوارى والوصف . يمكننى أن أضع يدى على صفحاتى ؛ لأن المادة الخام للكاتب اللغة" . فى الحقيقة ، إن الأمر ليس كذلك ، وقد كانت أعمال عديد من الكتاب الموهوبين ، خاصة أولئك الذين جاءوا إلى كتابة السيناريو بعد تعليم أدبى قوى ، متخبطة ، بسبب من سوء الفهم المشئوم لهذا المبدأ ، فمثلما يعد الزجاج وسيطا لانتقال الضوء ، والهواء وسيطا لانتقال الصوت ، فإن اللغة من بين عدة وسائط للقص ، وهى شىء أكثر عمقا من مجرد نبض كلمات فى قلب القصة .

وعلى الطرف المقابل من القصة توجد ظاهرة معادلة لها الدرجة نفسها من الأهمية وهى رد فعل المشاهدين على هذه المادة . يعد الذهاب إلى السينما ، حين تفكر فيه ،

أمرا غريبا ، حيث يجلس مئات من الغرباء فى غرفة مظلمة ، مرفقا إلى جوار آخر ، لمدة ساعتين أو أكثر . إنهم لا يذهبون إلى دورات المياه ولا يدخنون . وبدلا من ذلك ، فإنهم يحملقون بأعين متسعة فى الشاشة ، مانحين العمل أكبر تركيز دون مقاطعة ، ودافعين أيضا أموالا لكى يعانوا من مشاعر يحاولون تفاديها فى الحياة مهما كلفهم ذلك .. من هذا المنظور يبرز السؤال التالى: ما مصدر طاقة القصة ؟ كيف تستدعى مثل هذا التركيز الذهنى والانتباه التام من المشاهدين ؟ كيف تعمل القصص ؟

تأتى الإجابة عن هذه الأسئلة ، عندما يستكشف الفنان العملية الإبداعية ذاتيا . لكى تفهم مادة القصة ، وكيف تعمل ، فإنك تحتاج إلى أن تنظر إلى عملك من الداخل إلى الخارج ، من مركز شخصيتك ، ناظرا إلى العالم من خلال عينى شخصيتك ، ممارسا القصة كما لو كنت أنت الشخصية الحيّة نفسها . ولكى تنخرط فى وجهة النظر الذاتية والخيالية هذه ، لابد من أن تنظر عن كثب إلى هذا المخلوق ، الذى تنوى أن تسكنه ، أى الشخصية ، أو بشكل أكثر تحديدا ، إلى بطل الرواية . لأنه على الرغم من أن بطل الرواية يعد شخصية مثل أى شخصية أخرى ، باعتباره دوراً أساسيًّا ومركزيًّا ، فإنه يجسد كل عناصر الشخصية وفق شروطها المطلقة .

بطل الرواية :

بطل الرواية بشكل عام شخصية مفردة ، إلا أن القصة يمكن أن يحركها ثنائى ، مثل فيلم THELMA & LOUISE ، أو ثلاثى ، مثل فيلم WITCHES OF EASTWICK ، أو أكثر ، مثل فيلم THE SEVEN SAMURAI ، أو فيلم THE DIRTY DOZEN . أما فى فيلم THE BATTLESHIP OF POTEMKIN ، فهناك طبقة كاملة من البشر ، وهى البروليتاريا ، التى تصنع بطلا جماعيا هائلا .

هناك شرطان يجب أن يتحققا ، لكى يصنع شخصان أو أكثر بطلا جماعيا : الأول ، كل أفراد المجموعة يشتركون فى الرغبة نفسها . ثانيا ، يتبادلون المعاناة والمنفعة

فى صراعهم لتحقيق هذه الرغبة . إذا أصاب أحدهم نجاحا ، الكل يستفيد . وإذا حدثت نكسة لأحدهم ، فإن الجميع يعانون . الدافع والفعل والنتائج مشتركة فى حالة البطولة الجماعية .

من ناحية أخرى ، يمكن أن تكون القصة متعددة الأبطال . هنا ، على عكس البطل الجماعى ، تسعى الشخصيات لتحقيق رغباتها المنفصلة والفردية ، وتعانى وتستفيد بشكل مستقل : مثل أفلام PULP FICTION , HANNAH AND HER SISTERS , PARENTHOOD , DINER , DO THE RIGHT THING , THE BREAKFAST CLUB , EAT DRINK MAN WOMAN , PELL THE CONQUEROR , HOPE AND GLORY , HIGH HOPES . ويعد روبرت آلتمان سيد هذا النوع من التصميم : من أفلامه A WEDDING , NASHVILLE , SHORT CUTS .

القصة متعددة الأبطال قديمة على الشاشة ، منذ فيلم GRAND HOTEL ، وهى أقدم فى الرواية منذ الحرب والسلام ، وأقدم من ذلك كله فى المسرح مسرحية حلم ليلة صيف . القصص متعددة الأبطال تصبح قصصا ذات حبكات متعددة . وبدلا من متابعة السرد عبر التركيز على رغبة البطل ، سواء أكانت فردية أم جماعية ، فإن هذه الأعمال تنسج عددا من القصص الأصغر ، لكل منها بطلها ، لكى تصنع صورة ديناميكية لمجتمع محدد .

لا يشترط أن يكون البطل إنسانا . قد يكون حيوانا ، أو رضيعا ، أو رسما كاريكاتوريا ، مثل BUGS BUNNY ، وربما جماد ، مثل بطل قصة الأطفال "الآلة الصغيرة التى يمكنها" . أى شىء يمكن أن يعطى إرادة حرة وقدرة لكى تكون له رغبة ، وأن يقوم بالعمل ، وأن يعانى من النتائج ، أى شىء من هذا القبيل يمكن أن يكون بطلا .

بل إنه حتى من الممكن ، فى حالات نادرة ، صنع أبطال فى منتصف القصة ، وقد فعل فيلم PSYCHO ذلك ، جاعلا من جريمة الحمام ضربة مثيرة للعاطفة وتقليدية أيضا . يموت البطل ، فيصاب المشاهدون بالارتباك اللحظى ، ويتساءلون: عمن يدور هذا الفيلم ؟

وتكون الإجابة بأنه بطولة جماعية ، لأن أخت الضحية وحبيبها ومخبر خاص ، يضطلعون بالقصة . وسواء أكانت البطولة فردية أو متعددة أو جماعية ، أيا كان تصويرها ، فهناك صفات محددة دامغة فى كل الأبطال ، أولها قوة الإرادة .

البطل شخصية عنيدة :

قد تكون الشخصيات الأخرى عنيدة وربما غير مرنة ، لكن البطل كائن صعب المراس على نحو خاص ، ومع ذلك ، وربما لا يمكن قياس قدر قوة الإرادة ، التى يتمتع بها هذا البطل بشكل تام . القصة الجيدة ليست بالضرورة صراع إرادة هائلة ضد قوى الحتمية المطلقة . نوع الإرادة له أهمية قدرها نفسها . وقوة إرادة بطل قد تكون أقل من تلك التى يمتلكها صاحب وظيفة كنسية ، لكنها تكفى لمواصلة الرغبة من خلال الصراع وتقوم أخيرا بالفعل ، الذى ينتج تغيرا مليئا بالمعنى وغير قابل للانعكاس .

والأكثر من ذلك أن قوة إرادة البطل الحقيقية قد تكون متخفية وراء تصوير سلبى ، عندك مثلا بلانش ديبوا ، بطلة فيلم A STREETCAR CALLED DESIRE ، فهى تبدو ، لأول وهلة ، ضعيفة ، ومنسحبة ، وقليلة الحيلة ، فقط تريد ، كما تقول ، أن تعيش فى الواقع ، ولكن تحت هذا التصوير الضعيف فإن شخصيتها العميقة تمتلك إرادة قوية تدفع رغبتها اللاشعورية : إن ما تريده فعلا أن تهرب من الواقع . وهكذا ، تبذل بلانش كل ما تستطيعه من جهد حتى تحمى نفسها ضد العالم القبيح المحيط بها ، فتمثل دور السيدة العظيمة ، تضع مناديل مائدة على الأثاث العتيق ، ومظلات على المصابيح العارية ، محاولة أن تحول امرأة كئيبة إلى أميرة أحلام . وحين يفشل ذلك كله ، تلجأ إلى الهروب الأخير من الواقع ، بأن تصاب بالجنون .

من ناحية أخرى ، بينما تبدو بلانش سلبية فقط ، فإن البطل السلبى الحقيقى خطأ شائع للأسف ؛ لأنه لا يمكن أن تحكى قصة عن بطل لا يريد شيئا ، لا يستطيع اتخاذ قرارات ، ولا تحدث أفعاله أى تغيير على أى مستوى .

البطل الروائى لديه رغبة واعية

وبالأحرى ، فإن إرادة البطل تفرض رغبة معروفة . البطل يكون لديه حاجة أو هدف ، موضوع للرغبة ، وهو يعرفه . إذا أمكنك أن تنتحى ببطلك جانبا ، وتهمس فى أذنه " ماذا تريد ؟ " ، سيكون رده " إننى أرغب فى (س) اليوم ، و(ص) فى الأسبوع التالى ، ولكن أريد (ع) فى النهاية " . وقد يكون موضوع رغبة البطل خارجيا: تدمير القرش ، كما فى فيلم **JAWS** مثلا ، أو داخلى: مثل النضج ، كما فى فيلم **BIG**. وفى الحالتين فإن البطل الروائى ، يعرف ما يريد ، وبالنسبة لعديد من الشخصيات فإن الرغبة البسيطة والواضحة والواعية كافية .

ربما يكون لدى البطل أيضا رغبة لاشعورية مناقضة لذاته

ومع ذلك ، فإن الشخصيات المدهشة القابلة للتذكر ، تميل إلى أن يكون لديها ليس رغبة شعورية فحسب ، بل ولا شعورية أيضا . وعلى الرغم من عدم وعى هؤلاء الأبطال المعقدين بحاجاتهم اللاشعورية ، فإن المشاهدين يشعرون بذلك ، ويتفهمون تناقضها الداخلى . الرغبات الشعورية واللاشعورية للبطل متعدد الأبعاد ، تناقض بعضها ، لأن ما يظن أنه يريده هو نقيض ما يريده فعلا ، دون أن يدرك . وهذا واضح بذاته . ما الحكمة فى إعطاء شخصية رغبة لاشعورية ، إذا كانت الشىء الذى يبحث عنه ، وهو يعرف ذلك ؟

البطل لديه القدرة على تعقب موضوع الرغبة بشكل مقنع

يجب أن يكون تصوير بطل الرواية ملائما : إنه يحتاج إلى تركيبه من الصفات التى يمكن تصديقها ، تمكنه من تعقب رغباته ومواصلتها . وهذا لا يعنى أنه سيحقق ما يريد إذ ربما يفشل ، ولكن يجب أن تكون رغبات الشخصية واقعية بما فيه الكفاية فى علاقتها مع إرادته وقدراته ، حتى يصدق المشاهدون أنه يمكن أن يفعل ما يرونه أمامهم ، وأن لديه فرصة للتنفيذ .

يجب أن تكون لدى البطل على الأقل فرصة لتحقيق رغبته

الجمهور لا يصبر على بطل يفتقر إلى كل إمكانية لتحقيق رغبته ، والسبب بسيط : لا أحد يؤمن بهذا فى حياته الخاصة ، لا أحد يعتقد أن لديه حتى أقل فرصة لتحقيق رغباته ، ولكن إذا ما كان علينا أن نسلط الكاميرا على الحياة ، فقد يقودنا المشهد الكبير إلى أن نستنتج ، بكلمات دافيد هنرى ثورو : "إن كثيرا من البشر يعيشون حياة يائسة ، وإن معظم الناس يضيعون وقتهم الثمين وهم يشعرون بأنهم لم يحققوا أحلامهم" . وبقدر كون هذه الرؤية مؤلمة ، فإننا لا نستطيع أن نسمح لأنفسنا بتصديقها ، وبدلا من هذا نظل متمسكين بالأمل حتى النهاية .

لا يعد الأمل رغم كل شىء ، غير معقول ، لأنه ببساطة شىء افتراضى . "إذا حدث هذا .. إذا حدث ذلك .. إذا تعلمت أكثر .. إذا أحببت أكثر .. إذا نظمت حياتى .. إذا فزت باليانصيب .. إذا تغيرت أشياء ، عندئذ سيكون لدى فرصة أن أحصل من الحياة على ما أريد" . كلنا نحمل الأمل فى أعماق قلوبنا ، رغم كل الظروف . ولذلك ، فإن البطل الذى يكون فاقدا للأمل بالمعنى الحرفى للكلمة ، والذى ليس لديه أدنى حد من القدرة على تحقيق رغبته ، لا يثير اهتمامنا .

البطل لديه الإرادة والقدرة على تعقب موضوع رغبته الشعورية و/أو اللاشعورية حتى نهاية الخط ، إلى المدى الإنسانى ، الذى يحدده المحيط والنوع .

لا يدور فن القصة حول الأرضية المشتركة ، وإنّما حول بندول الوجود الذى يتأرجح إلى أقصى حدوده ، حول الحياة المعاشة فى أوسع حالاتها . نحن نستكشف المجالات الوسطى للتجربة ، لكن ممرا إلى نهاية الخط . الجمهور يستشعر الحد ويريد الوصول إليه . سواء أكان المحيط حميما أم ملحميا ، فإن الجمهور يرسم غريزيا دائرة حول شخصياته وعالمها ومحيط تجربة ، تحددها طبيعة الواقع المتخيل . قد يصل هذا الخط داخليا إلى الروح ، وخارجيا إلى الكون ، أو فى كلا الاتجاهين فى الوقت نفسه . لذلك ، يتوقع الجمهور من الحكاء أن يكون فنانا صاحب رؤيا ، يستطيع أن يأخذ قصته إلى تلك الأعماق والمجالات البعيدة .

القصة يجب أن تبنى فى اتجاه حدث ختامى ، لا يستطيع الجمهور أن يتخيل حدثا آخر وراءه .

بكلمات أخرى ، لا يمكن للفيلم أن يترك الجمهور يخرج إلى الشارع ، ليعيد كتابته ، قائلين : "نهاية سعيدة .. لكن ألم يكن من المفروض أن تسوى الأمور مع أبيها ؟ ألم يكن من المفروض أن تنفصل عن أد ، قبل أن ترتبط بماك ؟ ألم يكن مفروضا أن .." أو "نهاية أكثر كآبة .. لقد مات الفتى ، لكن لماذا لم يستدع الشرطة ؟ وألم يكن يحتفظ ببندقية تحت الحطام ، وألم يكن مفروضا أن .. ؟ ". إذا خرج المشاهدون وهم يتخيلون مشاهد يعتقدون أنهم كان يجب أن يشاهدوها قبل النهاية أو بعدها ، التى نقدمها لهم ، فسيكونون مشاهدين غير سعداء . يفترض أن نكون كتابا أفضل منهم . فالجمهور يريد أن نأخذه حتى الحد الأقصى ، إلى حيث الإجابة عن كل الأسئلة ، وإشباع كل العواطف ؛ أى إلى نهاية الخط .

البطل يأخذنا إلى هذا الحد . لابد من أن يكون بداخله ، لكى يتابع رغبته إلى حدود التجربة الإنسانية فى العمق والاتساع ، أو كليهما معا ، لكى يصل إلى تغير كامل وغير قابل للانعكاس . وهذا ، بالمناسبة ، لا يعنى أن لا يكون هناك تسلسل لفيلمك ، قد تكون فى جعبة بطلك المزيد من الحكايات ليحكيها ، وهذا يعنى أن كل قصة يجب أن تجد ختاما لها .

لابد من أن يكون البطل قابلا للتقمص ، وقد يكون أو لا يكون ودودا

ودودا تعنى أن يكون جديرا بأن يحب . توم هانكس وميج رايان مثلا ، أو سبنسر تراسى وكاترين هيبورن فى أدوارهم النموذجية : بمجرد أن يظهروا على الشاشة ، نحبّهم . نودّ لو كانوا أصدقاء ، أعضاء أسرة ، أو عشاق . إنهم يمتلكون جدارة فطرية بالإعجاب ويثيرون المودة . ومع ذلك ، فإن قابلية التقمص استجابة أكثر عمقا .

تعنى القابلية للتقمص "أن يكون مثلى" . يتعرف الجمهور فى عمق البطل جوانب إنسانية مشتركة ، فالشخصية والجمهور ليسا متطابقين فى كل شىء ، وبطبيعة الحال قد يكونان مشتركين فى صفة مفردة . لكن هناك شيئًا ما فى الشخصية يمس وترا لدى الجمهور . فى لمحة التعرف هذه يريد الجمهور بشكل مفاجئ وغريزى أن يحقق البطل كل ما يرغبه ، أيا كان . المنطق اللاشعورى للجمهور يمضى على النحو التالى: "هذه الشخصية تشبهنى ، لذلك أريد أن يحقق كل ما يريد أيا كان ، لأننى لو كنت مكانه فى تلك الظروف ، لأردت الشىء نفسه لنفسى" . وفى هوليود تعبيرات مرادفة لهذه العلاقة: "شخص يقف وراءه" ، "شخص ما تناصره" . كل ذلك يفسر علاقة التعاطف ، التى يقيمها الجمهور بينه وبين البطل . وربما ، إذا تأثر الجمهور هكذا فقد يتعاطف مع كل شخصية فى فيلمك ، إلا أنه لابد من أن يتعاطف مع بطلك . وإن لم يحدث ، تكون الرابطة بين الجمهور والقصة مكسورة .

رابطة الجمهور :

التعاطف الذى يبقى على الارتباط العاطفى للجمهور ، وإذا فشل الكاتب فى إقامة رابطة بين من يذهب لمشاهدة الفيلم والبطل ، فسيظل بعيدا لا يشعر بشىء . والارتباط لا علاقة له بالإيثار أو الحنو ، فنحن نتعاطف بشكل شخصى ، إن لم يكن لأسباب ذاتية . حين نتوحد بالبطل ورغباته فى الحياة ، فنحن فى الحقيقة نرسخ رغباتنا الخاصة فى الحياة ، ونمدد إنسانيتنا عبر تعاطف ، مع كائن روائى . تعد القصة فرصة ، كى نعيش حياة أوسع مما لنا ، ومما نرغب ونصارع فى عوالم وأزمنة متعددة ، بكل أعماق وجودنا .

ولذلك ، فإن التقمص مطلق ، بينما التعاطف اختيارى . لقد قابلنا كلنا أناسا جديرين بأن يحبوا ، لكنهم لا يستدرون عطفنا ، وعليه فإن البطل ربما يكون لطيفا ، ربما لا يكون ، وبعض الكتاب وهم غير مدركين للفرق بين التقمص والتعاطف يبتكرون ، أبطالا روائيين شباباً لطفاء ، خوفا من أنه إذا لم يكن دور بطل الرواية لطيفا ، فإن

المشاهدين لن يتعلقوا به . ومع ذلك ، فإن كوارث تجارية لا حصر لها ، قد رفعت أبطالا إلى مصاف النجومية . لا تعد الجدارة بأن تحب ضمانا لإثارة اهتمام المشاهدين ، لأنها مجرد عنصر من عناصر تصوير الشخصية ، فالجمهور يتوحد مع شخصية عميقة ، ذات صفات متأصلة تتكشف عبر اختيار تحت ضغط .

للوهلة الأولى لا يبدو خلق التقمص صعبا ، فالبطل بشر والجمهور ملىء بالبشر . وعندما ينظر من يذهب للفيلم إلى الشاشة ، فإنه يتعرف على إنسانية الشخصية ، ويشعر أنه يشترك فيها ، ويتوحّد مع البطل ، ويغوص فى القصة . والحقيقة أن كبار الكتاب هم الذين يستطيعون أن يحولوا الشخصية ، التى لا تثير التعاطف إلى شخصية متقمصة .

ماكبث ، مثلا ، إذا نظرنا إليه بشكل موضوعى سنجد أنه وحشى الطابع . إنه يذبح ملكا عجوزا عطوفا وهو نائم ، ملك لم يسبب له أى أذى ، بل إنه فى ذلك اليوم كان قد أنعم عليه بترقية ملكية . كما قتل ماكبث خادمين للملك ، حتى يحملهما مسئولية الفعلة ، ويقتل أفضل أصدقائه . وأخيرا ، أمر باغتيال زوجة عدوه وأطفالهما الصغار . إنه قاتل شديد القسوة ، ومع ذلك يتحول بين يدى شكسبير إلى بطل تراجيدى مثير للتعاطف .

لقد حقق الشاعر الملحمى هذا العمل البطولى ، بأن أعطى ماكبث ضميرا . فبينما يناجى وحيدا ، ويتساءل متألما : "لماذا أفعل ذلك ؟ أى إنسان أنا؟" . ينصت المشاهدون ويفكرون : "أى نوع ؟ إنه محمل بالذنب مثلى! ، فأنا أشعر بسوء حين أرتكب أفعالا سيئة . أشعر بألم حين أفعل ذلك ، وبعد ذلك لا نهاية للذنب ، ولكن ماكبث بشر ، لأن له ضميراً مثلى تماما" . والحقيقة ، أننا ننجذب بشدة إلى روح ماكبث المعذبة ، حتى أننا نشعر بخسارة مأساوية حين يضرب ماكدوف عنقه فى الذروة . ماكبث تعبير مذهل عن القدرة المذهلة للكاتب ، لكى يجد نقطة للتعاطف فى شخصية مثيرة للازدراء .

من ناحية أخرى ، فإن كثيرا من الأفلام فى السنوات الأخيرة قد تحطمت على هذه الصخور نفسها ، رغم ما بها من صفات أخرى جيدة ، وذلك لأنها فشلت فى أن تخلق رابطة مع المشاهدين . وفيلم INTERVIEW WITH A VAMPIRE مجرد مثال . كان رد فعل المشاهدين على الممثل براد بيت (لويس) ، كما يلى : "لو كنت لويس ، وحجزت فى الجحيم بعد الموت ، فيمكننى أن أتخلص من ذلك فى ومضة . حظه السيئ أنه مصاص دماء . وهذا مالا يرغبه أى شخص . لكن إذا وجد من التمرد أن ينتزع الحياة من ضحايا أبرياء ، وإذا كان يكره نفسه ، لأنه يحول طفلا إلى شيطان ، وإذا كان متعبا من دماء الفئران ، فعليه أن يقدم على هذا الحل البسيط: ينتظر إلى أن تشرق الشمس ، وتنهيدة ، ثم ينتهى كل شيء" . وعلى الرغم من أن رواية آن رايس تثيرنا عبر مشاعر لويس وأفكاره ، حتى نتعاطف معه ، فإن العين المحايدة للكاميرا تراه كما هو ، مخادع يعوى ! . الجمهور دائما يفصل نفسه عن المنافقين .

الخطوة الأولى :

حين تجلس لتكتب ، يبدأ التأمل: " كيف أبدأ ؟ ماذا ستفعل الشخصية ؟".

ستأخذ شخصيتك وكل الشخصيات فى الحقيقة ، فى أثناء محاولة تحقيق أى رغبة فى أى لحظة من القصة ، دائما الحد الأدنى من الفعل المحافظ من وجهة نظرها . كل الكائنات البشرية تفعل ذلك دائما ، فالإنسانية أساسا محافظة ، كما هو فى الطبيعة بالفعل . يبذل أى كائن حى طاقة أكثر من الضرورى ، ولا يخاطر بما لا يجب ، ولا يقوم بأى عمل إلا إذا تحتم عليه . ولماذا يفعل ذلك ؟ إذا كان بالإمكان عمل شيء بسهولة دون مخاطرة أو خسارة أو ألم أو تبديد للطاقة ، فلماذا يقوم أى كائن بشيء أكثر صعوبة أو خطورة أو مجهدا . لن يفعل . لن تسمح الطبيعة بذلك .. كما أن الطبيعة البشرية مجرد جانب من الطبيعة الكونية .

إننا غالبا ما نرى البشر فى الحياة ، وحتى الحيوانات ، يأتون تصرفات تبدو غير ضرورية ، إن لم تكن غبية . لكن هذه وجهة نظرنا الموضوعية لموقفهم . أما من الناحية

الذاتية ، ومن خلال تجربة الكائن ، فإن هذا العمل الذى يبدو مسرفا كان فى حده الأدنى ومحافظا وضروريا ، وما يعد "محافظا" ، رغم كل شىء ، هو نسبى من وجهة نظر ما .

فمثلا: إذا أراد شخص عادى أن يدخل منزلا ، فسوف يتخذ الحد الأدنى من الفعل المحافظ ، بأن يطرق الباب مفكرا "إذا طرقت الباب ، فإن الباب سيفتح ، وسأدعى للدخول ، وستكون هذه خطوة إيجابية باتجاه رغبتى" ، ومع ذلك فإن خطوة البطل الشجاع ، باعتبارها خطوة أولى محافظة ، قد تكون ضربة كاراتيه قاطعة على الباب تحطمه ، شاعرا بأن هذا هو الحد الأدنى والمتعقل من الفعل .

يرتبط ما يعدّ ضروريا أو عند حده الأدنى المحافظ بوجهة نظر كل شخصية فى لحظة محددة . فى الحياة مثلا ، أقول لنفسى: "إذا عبرت الشارع الآن ، فإن تلك السيارة بعيدة بما فيه الكفاية ، حتى يرانى السائق فى الوقت المناسب ، فيهدئ من سرعته إذا احتاج الأمر ، وهو ما يتيح لى أن أعبر" . أو قد أقول لنفسى:"يمكننى أن أجد رقم تليفون دولوريس . لكننى أعرف أن صديقى جاك لديه الرقم فى أجندة تليفوناته ، فإذا طلبته فى منتصف يوم عمل حافل ، لأنه صديقى ، فسوف يقطع ما يقوم به ويعطينى الرقم"

بكلمات أخرى ، فى الحياة نقوم بالفعل بوعى أو من دون وعى (وتعد الحياة عفوية معظم الوقت حين نفتح أفواهنا ، أو نتخذ أى خطوة) ، مفكرين أو مستشعرين تأثيرها: " إذا قمت ، فى هذه الظروف ، بالحد الأدنى من الفعل ، المحافظ ، فسأجد من العالم خطوة إيجابية باتجاه الحصول على ما أريد " . وفى الحياة ، نكون على صواب بنسبة ٩٩٪ . فالسائق يراك فى الوقت المناسب ، فيضغط على الكابح ، وتصل إلى الجانب الآخر آمنا . وتتصل بجاك ، وتعتذر له عن مقاطعته ، فيقول : " ليست هناك مشكلة " ، ويعطيك الرقم . هذه هى التجربة الكبرى فى الحياة ساعة بساعة . لكن ذلك لا يحدث أبدا ، أبدا فى قصة .

الفرق الأكبر بين القصة والحياة ، أننا فى القصة نخرج لحظة من وجودنا اليومى ، الذى تتخذ فيه الكائنات البشرية أفعالا متوقعة من العالم ، يكون لها رد فعل ممكن معين مساعد ، وتقريبا يحصلون على ما يتوقعون .

نركز ، فى القصة ، على تلك اللحظة ، وفقط على تلك اللحظة ، التى تتخذ فيها شخصية فعلا متوقعة رد فعل مفيد من عالمه ، لكن بدلا من ذلك يكون تأثير فعله أن يفجر قوى العداء . عالم الشخصية يتفاعل بشكل مختلف عما هو متوقع ، أو بشكل أكثر قوة عما هو متوقع ، أو بكليهما .

قد أرفع سماعة التليفون ، وأطلب جاك ، وأقول : " أعتذر لإزعاجك ، لكننى لا أستطيع أن أجد رقم تليفون دولوريس . هل يمكنك - " لكنه يصيح: " دولوريس ؟ ، دولوريس ! كيف تجرؤ على طلب رقم تليفونها ؟ " ، ويغلق سماعة التليفون بعنف . فجأة ، تصبح الحياة مثيرة للاهتمام .

عالم الشخصية :

يبحث هذا الفصل ، فى مادة القصة كما تبدو من منظور الكاتب ، بعد أن يكون قد أحل نفسه فى خياله داخل مركز الشخصية التى يبدعها . يعد "مركز" الكائن البشرى ، هذه الخاصية من الذات التى لا يمكن اختزالها ، هى الوعى الذى تحمله معك على مدى أربع وعشرين ساعة يوميا ، يراقبك وأنت تفعل كل شىء ، ويلومك حين ترتكب أفعالا خاطئة ، أو يهنئك فى تلك المناسبات النادرة ، حين تفعل الأشياء بشكل صحيح . إنه ذلك المراقب العميق ، الذى يأتى إليك وأنت تمر بأكثر التجارب تعذيبا فى حياتك ، منهارا على الأرض ، باكيا من أعماق قلبك . ذلك الصوت الخافت ، الذى يقول:" إن مستحضر تجميل الأهداب يسيل " . تلك العين الداخلية ، هى أنت : هويتك ، ذاتك ، البؤرة الواعية لوجودك . أى شىء خارج هذا الجوهر الذاتى ، هو العالم الموضوعى للشخصية .

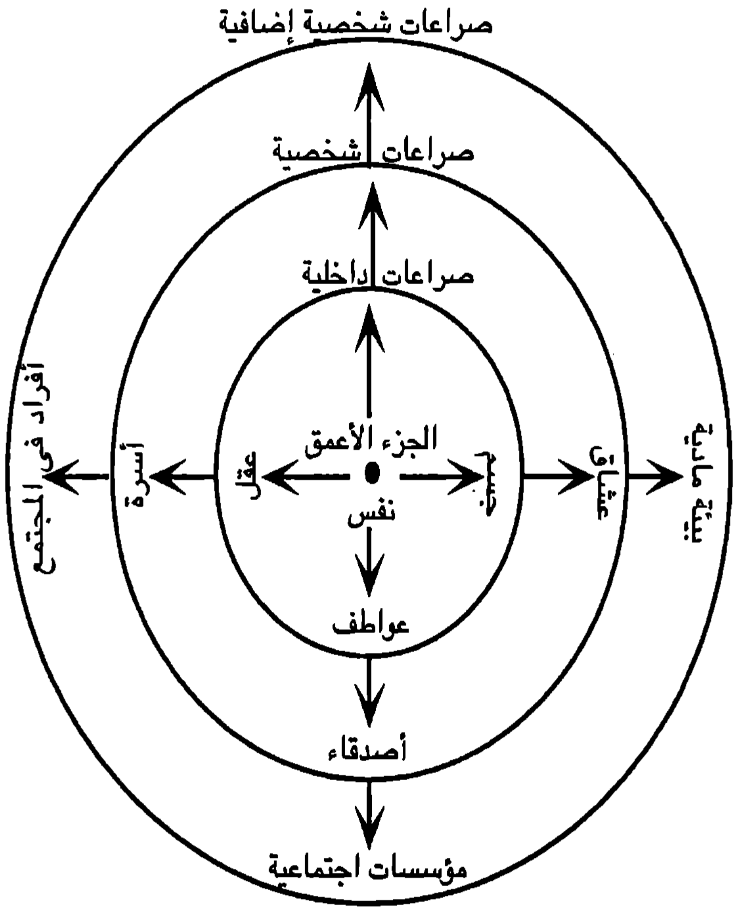
يمكن تخيل عالم الشخصية سلسلة من دوائر متحدة المركز تحيط بجوهر شخصية أو وعى ، دوائر تحدد مستويات الصراع فى حياة الشخصية . تعد الدائرة

الداخلية أو المستوى الداخلى ، فى ذات الشخصية وصراعاتها النابعة من طبيعتها: الذهن والجسم والعاطفة .

حين تقوم الشخصية بفعل مثلا ، فإن عقلها قد لا يتفاعل بالطريقة التى تتوقعها . ربما لا تكون أفكارها بالقدر نفسه من السرعة ، ولا الاستبصار ، ولا بالبراعة نفسها التى تتوقعها . قد لا يتفاعل جسم الشخصية كما تتخيل . قد لا تكون قوية بما فيه الكفاية أو رشيقة بشكل كاف لأداء عمل معين . وكلنا نعرف كيف تخوننا عواطفنا . ولذلك ، فإن الدائرة الأقرب عداء فى عالم الشخصية هى وجودها الخاص: المشاعر والعواطف ، العقل والجسم ، كل الأشياء أو أىٌّ منها التى قد تتفاعل أو لا تتفاعل ما بين لحظة وأخرى بالشكل الذى تتوقعه . إننا كثيرا ما نكون أسوأ أعداء لأنفسنا .

الدائرة الثانية لعلاقات شخصية ، وللعلاقات الحميمة الأعمق من الدور الاجتماعى . العرف الاجتماعى يحدد الأدوار الخارجية التى نقوم بها . ففى هذه اللحظة مثلا ، قد نقوم بدور المدرس / الطالب . ومع ذلك ، فإنه ربما تتقاطع طرقنا ذات يوم ، ونقرر أن نغير علاقتنا المهنية إلى صداقة . بالطريقة نفسها يبدأ دور الأب / الابن بالطريقة نفسها ، باعتباره دوراً اجتماعياً قد يمضى ، أو لا يمضى ، إلى أعمق من ذلك . يمضى كثير منا خلال الحياة فى علاقات دور الأب / الابن ، تلك التى لا تتعمق أبدا إلى ما وراء التعريفات الاجتماعية للسلطة والتمرد . لابد أن ننحى الدور التقليدى جانبا حتى نجد الحميمية الصادقة للأسرة وللأصدقاء والعشاق – الذين لن يتفاعلوا عندئذ بالشكل الذى نتوقعه ، ويصبحوا المستوى الثانى من الصراع الشخصى .

مستويات الصراع الثلاثة


صراعات شخصية إضافية
صراعات شخصية
صراعات داخلية
الجزء الأعمق
نفس
عقل
جسد
عواطف
أسرة
عشاق
أصدقاء
أفراد فى المجتمع
بيئة مادية
مؤسسات اجتماعية

شكل رقم (٥)

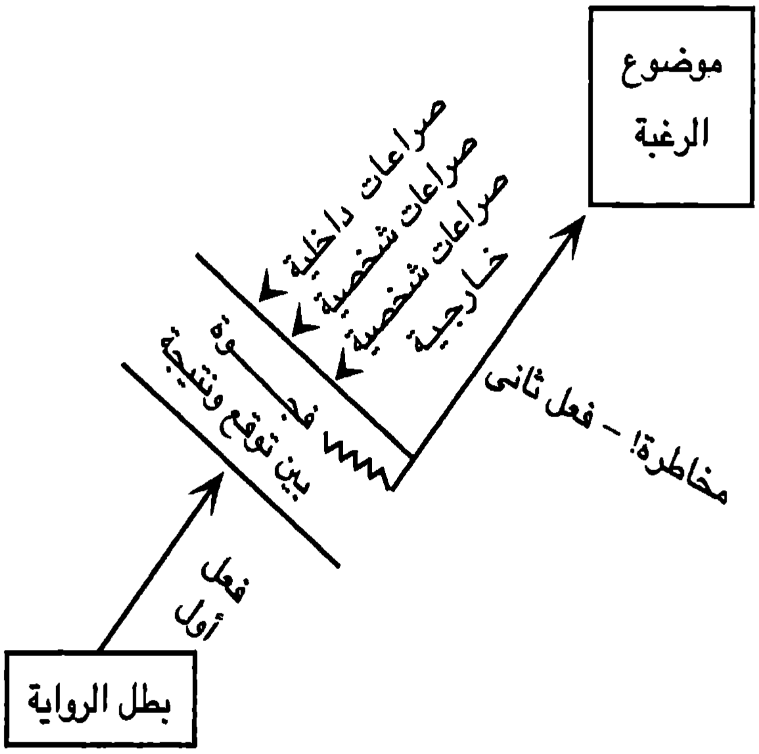
ترسم الدائرة الثالثة مستوى الصراع الأوسع - حيث كل منابع الخصومة خارج ما هو شخصى : صراع مع مؤسسات اجتماعية وأفراد - حكومة / مواطن ، كنيسة / عابد ، شركة / عميل ، وصراع مع أفراد - شرطى / مجرم / ضحية ، رئيس / عامل ، زبون / نادل ، طبيب / مريض ، وصراع مع كل من البيئات التى من صنع الإنسان ، والبيئات الطبيعية - زمن ، فضاء ، وكل ما فيها من أشياء .

الفجوة :

تولد القصة فى ذلك المكان ، حيث يتماس العالمان الذاتى والموضوعى .

يبحث البطل عن موضوع للرغبة بعيدا عن تناوله . وهو يختار أن يقوم بعمل معين ، سواء بوعى أو دون وعى ، مدفوعا بفكرة أو شعور بأن هذا الفعل سيجعل العالم

يتفاعل بطريقة ستكون خطوة إيجابية باتجاه تحقيق رغبته . ويبدو ، من خلال وجهة نظره الذاتية ، أن الفعل الذى اختاره عند حده الأدنى ومحافظ ، ومع ذلك يكفى لكى يحقق التفاعل الذى يريده . لكن فى اللحظة التى يقوم فيها بفعله ، فإن العالم الموضوعى لحياته الداخلية وعلاقاته الشخصية ، أو عالمه الشخصى الأوسع ، أو جماع ذلك كله ، يتفاعل بطريقة تكون أكثر قوة أو مختلفة عما كان يتوقعه .


موضوع الرغبة
صراعات داخلية
صراعات شخصية
صراعات شخصية خارجية
فجوة بين توقع ونتيجة
مخاطرة! - فعل ثانى
فعل أول
بطل الرواية

شكل رقم (٦)

رد الفعل هذا من عالمه يسد الطريق على رغبته ، منحرفا به ومبعدا إياه عنها ، عما كان يرغبه قبل أن يقوم بهذا الفعل . وبدلا من إبراز تعاون من عالمه ، يفجر فعله قوى خصومة تفتح فجوة بين توقعه الذاتى والنتيجة الموضوعية ، بين ما كان يظن أنه سيحدث حين قام بفعله وما يحدث فعلا فى الحقيقة ، بين حسّه المرجح ورغبته الملحة الصادقة .

يتصرف كل فرد ما بين لحظة وأخرى ، سواء أكان عالما بذلك أم غير عالم ، بناءً على ما يرجحه بحسه وما يتوقع أن يحدث وما يشعر بأنه محتمل . نحن جميعا نمشى على الأرض معتقدين ، أو على الأقل آملين ، أننا نفهم أنفسنا وأشياءنا الحميمة

والمجتمع والعالم . نحن نتصرف طبقا لما نعتقد أنه حقيقة أنفسنا والناس من حولنا ، والبيئة . لكنها حقيقة لا نستطيع أن نعرفها تماما ، بل هى فقط ما نعتقد أنه الحقيقة .

نحن أيضا نعتقد أننا أحرار فى أن نتخذ أى قرار أيا كان وأن نقوم بأى فعل نرغبه . لكن كل اختيار وفعل نقوم به ونتخذه سواء أكان عفويا أم مقصودا ، هو متجذر فى مجمل تجربتنا ، فى ما حدث لنا فى الواقع العملى وفى الخيال أو فى الحلم حتى تلك اللحظة . عندئذ نختار أن نعمل وفقا لما تجمع لدينا من خبرات ، تخبرنا بما سيكون عليه رد الفعل المحتمل من عالمنا . وآنذاك فقط ، حين نقوم بالفعل ، نكتشف الضرورة .

الضرورة حقيقة مطلقة . الضرورة ما يحدث ، فى الواقع ، حين نعمل . تعرف هذه الحقيقة - تعرف فقط - حين نقوم بفعل فى عمق واتساع عالمنا ونواجه رد فعله . رد الفعل هذا حقيقة وجودنا فى لحظة محددة ، أيا كان اعتقادنا قبل هذه اللحظة . الضرورة ما ينبغى أن يحدث ويحدث فعليا ، على عكس المحتمل ، الذى هو ما نأمل أو نتوقع أن يحدث .

ومثلما يحدث فى الحياة ، يحدث فى الأدب الروائى أيضا . حين تتناقض ضرورة موضوعية مع حس الشخصية بالاحتمال ، سرعان ما تظهر فجأة فجوة مؤثرة فى الواقع القصصى . هذه الفجوة النقطة التى يتصادم فيها العالمان الذاتى والموضوعى ، الفرق بين التوقع والنتيجة ، بين العالم كما عايشته الشخصية قبل الفعل ، والحقيقة التى اكتشفتها فى الفعل .

الشخصية قادرة ، لكونها ذات إرادة وبمجرد أن تظهر الفجوة ، تستشعر الشخصية أو تتحقق من أنها لا تستطيع أن تحصل على ما تريد فى حده الأدنى بأسلوب محافظ . لذلك ، يكون عليها أن تستجمع نفسها وتناضل عبر هذه الفجوة ، كى تقوم بفعل ثان . هذا الفعل الثانى شىء لم تكن تريد الشخصية أن تفعله فى الحالة الأولى ، لأنه لا يتطلب فقط قوة إرادة أكثر وقوى كى يحفر أكثر عمقا فى قدرتها البشرية ، لكن الأكثر أهمية ، أن الفعل الثانى يضعها فى مخاطرة . إنها تقف الآن مستعدة أن تخسر من أجل أن تفوز .

فى المخاطرة :

كلنا نتمنى أن نحتفظ بالكعكة ، وأن نأكلها فى الوقت نفسه . لكن على الجانب الآخر ، فى حالة الخطر ، يجب أن نخاطر بشىء نريد أن نحصل عليه أو أن يكون لدينا ، لكى نكسب شيئا آخر نريده ، أو لكى نحمى شيئا لدينا من مأزق نريد أن نتجنبه .

هذا اختبار بسيط ، يمكن أن يطبق فى أى قصة . اسأل : ما المخاطرة ؟ ماذا لدى بطل الرواية ليخسره ، إذا لم يحصل على ما يريد ؟ وبتحديد أكثر ، ما أسوأ شىء يمكن أن يحدث لبطل الرواية ، إذا لم يحقق رغبته ؟

إذا تعذرت إجابة هذا السؤال بشكل حاسم ، يكون قد أسىء فهم القصة فى جوهرها . مثلا ، إذا كانت الإجابة: "إذا خسر البطل ستعود الحياة ثانية إلى مسارها الطبيعى" . هذه القصة لا تستحق أن تحكى ، لأن ما يريده البطل ليس له قيمة حقيقية ، وقصة فرد ما يسعى لشىء ليس له قيمة أو له قيمة صغيرة هى عنوان الملل والضجر .

تعلمنا الحياة أن مقياس القيمة لأى رغبة بشرية يكمن فى نسبتها المباشرة إلى المخاطرة المتضمنة فى السعى إليها . وكلما كبرت القيمة ، كبرت المخاطرة . نحن نعطى قيما قصوى لتلك الأشياء التى تتطلب مخاطر قصوى - حريتنا ، حياتنا ، وأرواحنا . ومع ذلك ، فإن هذه الحاجة إلى المخاطرة ، أكبر من مجرد كونها مبدأ أخلاقيا ، لأنها متجذرة فى المنبع الأعمق لفننا ، وذلك ، لأننا لا نبدع قصصا فقط كاستعارات للحياة ، بل نبدعها كاستعارات لحياة ذات معنى ، وأن تعيش حياة ذات معنى ، هو أن تكون مخاطرا أبديا .

افحص رغباتك الخاصة . ما سيكون صادقا بالنسبة لك ، سيكون صادقا بالنسبة لكل شخصية تكتبها . تود أن تكتب للسينما ، الوسيط الرئيسى للتعبير الإبداعى فى عالم اليوم ، تود أن تمنحنا أعمالا ذات جمال ومعنى ، تساعد على تشكيل رؤيتنا للواقع ، وبالمقابل فأنت تود أن تكون معروفا . إنه طموح نبيل وإنجاز كبير يجب أن يتم . ولأنك فنان جاد ، فأنت على استعداد أن تغامر بعناصر حيوية من حياتك ، لكى تعيش هذا الحلم .

أنت على استعداد أن تخاطر بالزمن ، وتعرف أن حتى أعظم الكتاب موهبة - مثل أوليفر ستون ، ولورانس كسدان ، ورووث براور جابفالا - لم يحققوا النجاح إلى أن أصبحوا فى الثلاثينيات أو الأربعينيات من أعمارهم ، ومثلما يستغرق إعداد طبيب أو مدرس جيد عقدا من الزمن أو أكثر ، فإن الأمر يستغرق عشر سنوات أو أكثر من حياة البالغ ، كى يجد شيئا يقوله للعشرات من الملايين التى تريد أن تسمعه ، وعشرة أخرى من السنين أو أكثر ، من سيناريوهات مكتوبة لم تبع ، حتى تتحقق البراعة المطلوبة .

أنت على استعداد أن تخاطر بالمال . وتعرف أنه إذا كان عليك أن تبذل الجهد الشاق نفسه والإبداعية ، التى تستغرق عقدا من الزمان فى إنجاز تلك السيناريوهات التى لا تباع ، وأن تطبق ذلك على مهنة عادية ، لأمكنك أن تعتزل قبل أن ترى أول نص لك على الشاشة بوقت طويل .

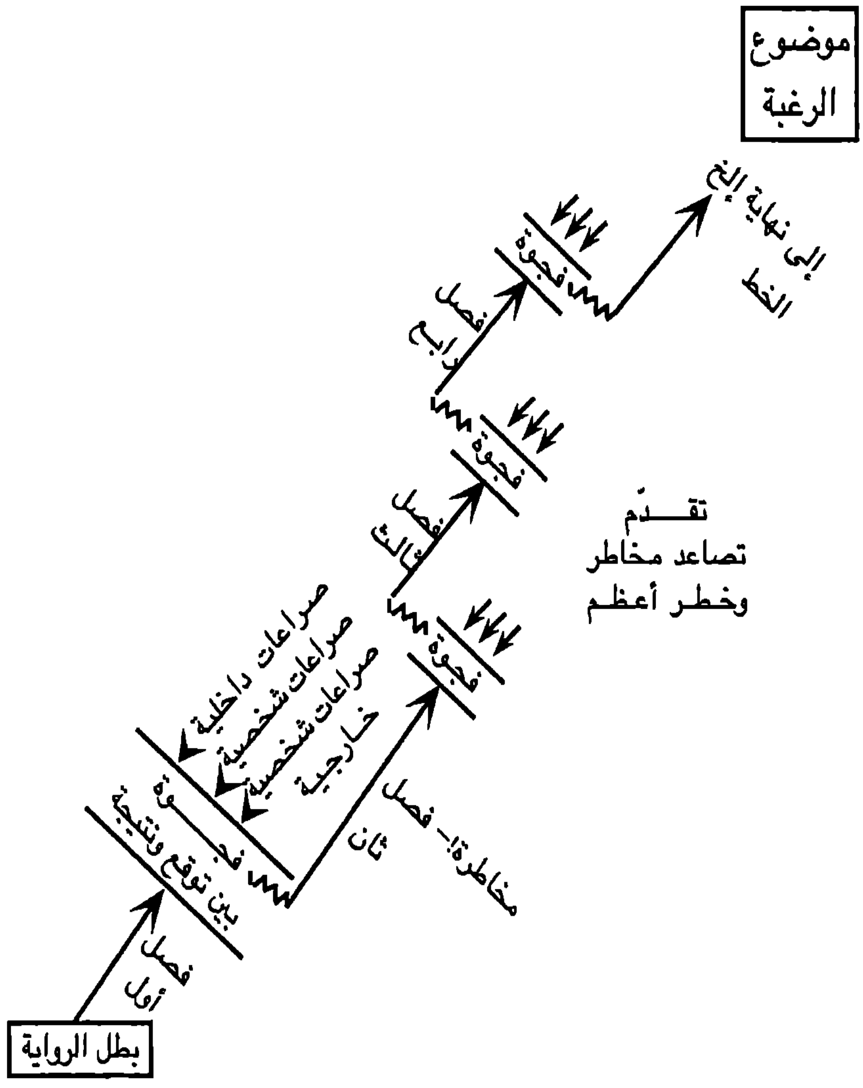
أنت على استعداد أن تخاطر ببشريتك . تذهب كل صباح إلى مكتبك ، وتدخل إلى العالم المتخيل لشخصياتك . تحلم وتكتب ، حتى تغرب الشمس وتخفق رأسك . عندها تستدير وتغلق الكمبيوتر ، حتى تكون مع من تحب . ماعدا ذلك ، فعندما تغلق آلتك ، لا تستطيع أن تغلق خيالك . فبينما أنت تتناول العشاء ، تكون شخصياتك ما تزال تدور فى رأسك ، وترغب عندئذ فيما لو كان لديك نوتة إلى جوار طبقك . وعاجلا أو آجلا ، فإن الشخص الذى تحبه سيقول: " أتعرف .. إنك لست هنا " . وهذا صحيح ، لأنك فى مكان آخر نصف الوقت ، ولا أحد يريد أن يعيش مع شخص فى الحقيقة ليس موجودا .

يضع الكاتب الزمن ، والمال ، والناس موضع مخاطرة ، لأن لطموحه قوة تجدد الحياة . وما هو صحيح بالنسبة للكاتب ، صحيح أيضا بالنسبة لكل شخصية يبدعها :

درجة قيمة رغبة الشخصية تتناسب بشكل مباشر مع المخاطرة ، التى على استعداد للقيام بها ، لكى تنجزها ، وكلما كانت القيمة كبيرة ، كانت المخاطرة كبيرة .

تطور الفجوة :

يوقظ أول فعل لبطل الرواية قوى خصومة ، تلك التى تعوق رغبته وتفتح فجوة بين التوقع والنتيجة ، بشكل لا يؤكد مفاهيمه عن الواقع ، بل يضعه فى صراع مع عالمه ، وربما فى مخاطرة أعظم . لكن العقل البشرى المرن سرعان ما يعيد صنع واقع على نحو أكبر يستوعب كل ذلك وكل ما هو غير متوقع . ثم يقوم بفعل ثان ، أكثر صعوبة وأكثر عرضة للمخاطرة ، فعل متسق مع رؤيته المعدّلة للواقع ، فعل مؤسس على توقعاته الجديدة عن العالم . لكن فعله يفجر مرة أخرى ، قوى خصومة حادة تفتح فجوة فى واقعة ، وهكذا يتكيف مع غير المتوقع ، ويقرر أن يقوم بعمل يشعر أنه متسق مع شعوره المعدل للأشياء . بل إنه يفتش فى أعماقه عن إمكاناته وقوة إرادته ، بحيث يضع نفسه فى مخاطرة أعظم ، ويقوم بفعل ثالث .


موضوع الرغبة
إلى نهاية الخط
فجوة
فصل رابع
فجوة
فصل ثالث
تقدّم
تصاعد مخاطر
وخطر أعظم
فجوة
صراعات داخلية
صراعات شخصية
صراعات شخصية خارجية
مخاطرة- فصل ثان
فجوة بين توقع ونتيجة
فصل أول
بطل الرواية

شكل رقم (٧)

ربما يحقق هذا الفعل نتيجة إيجابية ، ويأخذ خطوة مؤقتا باتجاه رغبته ، لكن سرعان ما تنبثق الفجوة مرة أخرى مفتوحة مع فعله التالى . ويكون عليه الآن ، أن يقوم بفعل أكثر صعوبة ، قد يتطلب قوة إرادة أكبر وقدرة أكثر ومخاطرة أكبر . وتثير أفعاله قوى الخصومة مرارا وتكراراً مرة أخرى فى عملية التطور هذه ، أكثر من التعاون ، فاتحة فجوات فى الواقع . ويتكرر هذا النموذج على مستويات مختلفة إلى نهاية الخط ، حتى الفعل الختامى الذى لا يستطيع المشاهدون أن يتخيلوا فعلا آخر سواه .

تحدد هذه الشروخ ، التى تحدث ما بين لحظة وأخرى ، الفرق بين الدرامى والواقعى ، بين الفعل والنشاط . الفعل الحقيقى ، حركة حسية أو صوتية أو ذهنية ، تفتح فجوات فى التوقع وتخلق تغيرا مهماً . النشاط سلوك يحدث فيه ما هو متوقع ، دون أن يحدث تغيرا أو ربما يحدث تغيرا ضئيلا .

لكن الفجوة بين التوقع والنتيجة أكبر من مجرد موضوع سبب ونتيجة . الفجوة بمعناها العميق ، بين السبب كما يبدو والتأثير كما يحدث ، هى التى تحدد ، النقطة التى تتلاقى فيها الروح الإنسانية والعالم . العالم كما نعتقد يكون فى جانب ، وعلى الجانب الآخر يكون الواقع كما هو فعلا . تكمن فى هذه الفجوة رابطة القصة ، المرجل الذى يطهو سردنا . هنا يجد الكاتب لحظات تحول الحياة الأكثر قوة . ويكون الأسلوب الوحيد ، الذى يمكننا من أن نصل إلى هذه الصلة الحاسمة ، هو العمل من الداخل إلى الخارج .

الكتابة من الداخل إلى الخارج :

لماذا يجب أن نفعل ذلك ؟ لماذا يجب ، خلال خلق المشهد ، أن نجد طريقنا إلى مركز كل شخصية ونجربه من خلال وجهة نظرها ؟ ماذا نجنى حين نفعل ذلك ؟ وبماذا نضحى ، إذا لم نفعل ذلك ؟

يمكننا ، مثل علماء الأنثروبولوجى ، أن نكتشف حقائق اجتماعية وبيئية عبر ملاحظات دقيقة . يمكننا أن نجد حقائق سلوكية مثل تلك الملاحظات التى يدونها الأطباء النفسيون . يمكننا ، بواسطة العمل من الخارج إلى الداخل ، أن نقدم سطح الشخصية ، الحقيقى وربما المؤهل . لكن البعد الحاسم ، الذى لا نستطيع أن نبتكره الصدق العاطفى . يعتبر المنبع الوحيد الموثوق به للصدق العاطفى هو ذاتك . إذا بقيت خارج شخصياتك فستكتب حتما كليشيهات عاطفية متكررة . ولكى تبتكر ردود أفعال إنسانية كاشفة ، ينبغى أن تدخل فقط إلى شخصيتك ، بل أن تدخل أيضا إلى ذاتك . إذًا ، كيف تفعل ذلك ؟ ، كيف تزحف إلى داخل رأس شخصيتك ، بينما تجلس إلى مكتبك ، كى تشعر بقلبك ينبض بعنف ، ويتعرق جسمك ، وتحس بعقدة فى بطنك ودموع فى عينيك ، وضحك فى قلبك ، وإثارة جنسية وغضب وثورة وحنو وحزن وفرح ، أو أى من الاستجابات التى لا حصر لها على امتداد طيف الانفعالات البشرية ؟

لقد اتخذت قرارك بأن حدثا معينا يجب أن يقع فى قصتك ، موقف يجب أن يتطور ويتحول . كيف تكتب مشهدا مليئا بمشاهد بها استبصارات عميقة ؟ يمكنك أن تسأل: كيف يجب أن يقوم شخص ما بهذا الفعل ؟ لكن هذا سرعان ما يقود ذلك إلى الكليشيه والوعظ . أو يمكنك أن تسأل: كيف ينبغى لشخصية أن تفعل ذلك ؟ قد يقود ذلك إلى كتابة بارعة ، لكنها ليست أمينة . أو " إذا كانت الشخصية التى أكتبها فى مثل هذه الظروف ، فماذا عليها أن تفعل ؟ " ، لكن ذلك يضعك على مسافة ، متصورا شخصيتك متحركة على مسرح حياتها ، مخمنا مشاعرها ، بينما التخمينات قوالب ثابتة . أو يمكنك أن تسأل: " إذا كنت أنا فى مثل هذه الظروف ، فماذا على أن أفعل ؟

وبينما يدور السؤال فى خيالك ، ربما يبدأ قلبك فى الخفقان ، لكن بصراحة أنت لست الشخصية ؟ ورغم أنها قد تكون عاطفة صادقة بالنسبة لك ، فقد تفعل شخصيتك العكس . إذًا ، ماذا عليك أن تفعل ؟

تسأل: " إذا كنت أنا هذه الشخصية فى هذه الظروف ، ماذا يمكن أن تفعل ؟ " باستخدام "لو السحرية" الخاصة بستانيسلافيسكى ، تقوم بتمثيل الدور . إنها ليست

مصادفة ، أن عديدا من كتاب المسرح العظماء من يوربيدس إلى شكسبير إلى بينتر ، وكذلك كتاب السيناريو منذ د . و . جريفيث إلى روث جوردان إلى جون سايلس ، كانوا أيضا ممثلين . الكتاب ممثلون مرتجلون يؤدون الأدوار جالسين أمام أجهزة الكمبيوتر يذرعون الغرف ذهابا وإيابا ، ويؤدون كل الأدوار ، التى تقوم بها شخصياتهم: رجل ، امرأة ، طفل ، وحش . . .إلخ . نحن نمثل فى خيالنا ، إلى أن تتدفق مشاعر الشخصية المعنية بأمانة فى دمنا . يمكننا أن نثق ، أنه حين يكون مشهد مليئا بالمعنى بشكل عاطفى بالنسبة لنا ، فإنه سيكون مليئا بالمعنى بالنسبة للمشاهدين أيضا ، وبإبداع عمل يحركنا ، نحرك المشاهدين أيضا .

فيلم تشاينا تاون CHINATOWN

كى أصور الكتابة من الداخل إلى الخارج ، سأستخدم واحدا من أعظم المشاهد المكتوبة شهرة ولماعية فى فيلم ، وهو ذروة الفصل الثانى من فيلم CHINATOWN ، الذى كتبه روبرت تاون . سأعمل على الفيلم ، كما عرض على الشاشة ، لكن ذلك يوجد أيضا فى المسودة الثالثة من سيناريو روبرت تاون ، المؤرخ فى ٩ أكتوبر ١٩٧٣

الموجز :

ج . ج . جيتس مخبر سرى يحقق فى مصرع هوليس مولوارى ، مفوض دائرة الماء والكهرباء فى لوس أنجلوس . يبدو أنه كان قد تم إغراق مولوراى فى خزان مياه ، وحيرت الجريمة منافس جيتس ، الملازم إسكوبار . كان جيتس ، قرب نهاية الفصل الثانى ، قد انحصرت شكوكه ودوافع الجريمة فى اتجاهين : إما أن تكون مؤامرة من المليونيرات قادها نوح كروس القاسى ، وقتل فيها مولوراى من أجل السلطة السياسية والثروة ، أو أن تكون إيفلين مولوراى قد قتلت زوجها فى ثورة غضب بسبب الغيرة ، بعد أن وجدته مع امرأة أخرى .

جيتس يتتبع إيفلين إلى منزل فى سانتا مونيكا ، ورأى من خلال نافذة "المرأة الأخرى" ، وكانت تبدو مخدرة ، ومحتجزة سجينة . وعندما تخرج إيفلين إلى سيارتها ، يجبرها على أن تتكلم ، فتدعى أن المرأة أختها . جيتس يعرف أنه ليس لها أخوات ، لكنه لا يقول شيئا آنذاك .

يكتشف ، فى الصباح التالى ، ما يبدو أنه كان نظارة الرجل الميت موجودة فى بركة ماء مملح فى منزل مولوراى على تلال لوس أنجلوس . أصبح الآن يعرف كيف وأين قتل الرجل . ويعود بهذا الدليل إلى سانتا مونيكا كى يواجه إيفلين ، ويحولها إلى إسكوبار ، الذى يهدد بسحب رخصة مخبر التحقيق الخاصة من جيتس .

الشخصيات :

وقع ج . ج . جيتس ، فى حب امرأة فى تشاينا تاون ، عندما كان يعمل فى مكتب النائب العام ، وحين حاول أن يساعدها بطريقة ما تسبب فى موتها . استقال بعد ذلك ، وأصبح تحريا خاصا ، على أمل أن يهرب من الفساد السياسى ومن ماضيه المأساوى ، لكنه يعود ثانية إلى كليهما . والأسوأ من ذلك ، أنه وجد نفسه فى هذا المأزق ، لأنه قبل الجريمة بأيام خدع بالتحقيق فى علاقات مولوراى الجنسية . لقد استغفله شخص ما ، وهو الرجل صاحب الكبرياء الزائد . فهناك وراء سلوكه الهادئ يوجد مخاطر متهور ، حيث تخفى أقنعته الساخرة نهما مثاليا إلى العدل . وقد وقع فى حب إيفلين مولوارى ، لتتعقد الأمور أكثر . هدف مشهد جيتس : البحث عن الحقيقة .

إيفلين مولوراى الزوجة الضحية وابنة نوح كروس . وهى عصبية ، وتتخذ موقفا دفاعيا حين تسأل عن زوجها ، وتتلعثم حين يذكر اسم والدها . لكننا نحس أنها امرأة تخفى شيئا . كانت قد استأجرت جيتس ، لكى يبحث جريمة زوجها ، ربما لتخفى ذنبها . ومع ذلك ، كانت تبدو خلال التحقيق ، مشدودة إليه . وقد مارسا الجنس ، بعد الهروب من عبدة قطاع طرق . هدف مشهد إيفلين: أن تخفى سرها وتهرب مع كاثرين

خان ، هو خادم إيفلين . الآن ، وبعد أن ترملت ، فإنه يرى نفسه أيضا حارساً شخصياً لها . يتباهى بسلوكه المحترم وقدرته على التعامل مع المواقف الصعبة . هدف مشهد خان : حماية إيفلين .

كاثرين ، فتاة بريئة خجولة ، تعيش حياة محمية تماما . هدف مشهد كاثرين : أن تطيع إيفلين .

داخلى / خارجى . سانتا مونيكا - سيارة بويك - حركة - نهار .

جيتس يقود السيارة داخل لوس أنجلوس .

حتى تعمل من الداخل إلى الخارج ، ادخل عقل جيتس ، بينما يقود السيارة إلى مخبأ إيفلين . تخيل نفسك مكان جيتس . وبينما منظر الشوارع يتوالى ، تسأل لنفسك: "إذا كنت جيتس فى هذه اللحظة ، فماذا يمكن أن أفعل ؟" .

تاركا العنان لخيالك ، تأتى الإجابة :

" أتدرب ، فأنا دائما أتدرب أو أجرى بروفة ذهنية ، قبل أى مواجهة كبرى فى الحياة"

الآن ، تعمّق فى مشاعر جيتس ونفسيته :

يدان بيضاوان على عجلة القيادة ، بينما تتسابق الأفكار: "لقد قتلته ، ثم استخدمتنى . كذبت على ، ثم جاءت إلى . ولكونى رجلها ، أعجبت بها ، مأزق !! ، لكننى سأكون باردا . سأمشى إلى الباب ، أدخل وأتهمها بأنها تكذب . أرسل لاستدعاء الشرطة . إنها تلعب دور البريئة ، بعض الدموع . لكننى سأظل باردا مثل الثلج ، وسأريها نظارة مولوراى ، ثم أكتشف خطوة خطوة كيف فعلتها ، كما لو كنت هناك ، تعترف ، أحولها إلى إسكوبار ، لقد نجوت من الفخ ".

خارجى . شاليه . سانتا مونيكا .

سيارة جيتس مسرعة على الطريق .

تستمر فى العمل من منظور جيتس ، تفكر :

" سأظل باردا ، سأظل باردا . ." فجأة عند رؤية منزلها ، تومض صورة إيفلين فى خيالك . موجة غضب . تنفتح فجوة بين تحفظك البارد وغضبك .

تصرخ فرامل سيارة البويك ، وهى تتوقف ويقفز منها جيتس .

" فلتذهب إلى الجحيم ! " .

يصفق جيتس باب السيارة ، وينطلق صاعدا عدة درجات .

" امسك بها الآن ، قبل أن تهرب" .

يدير مقبض الباب ، يجده مغلقا ، ثم يطرق الباب .

" اللعنة ! " .

داخلى . الشاليه .

خان ، الخادم الصينى لإيفلين ، يسمع الطرقات ، ويتجه نحو الباب .

بينما تدخل الشخصيات وتخرج ، تتحرك فى خيالك ذهابا وإيابا ، ليتخذ أحدها موقعا ، ثم يتبعه الآخر . متحولا إلى وجهة نظر خان ، سل نفسك:

" لو أننى خان فى هذه اللحظة ، فبماذا كنت أفكر ، أشعر ، أفعل ؟ " .

بينما تتحرك داخل نفسية هذه الشخصية ، تذهب أفكارك إلى:

" من هذا بحق الجحيم ؟ " . " بنسبة عشرة إلى واحد ، إنه ذلك المخبر الخاص ذو الصوت العالى مرة أخرى . سوف أتعامل معه " .

يفتح خان الباب المغلق ، ويجد جيتس على الدرج .

خان :

عليك بالانتظار .

متحولا ثانية إلى ذهن جيتس:

" كبير الخدم الحقير مرة أخرى " .

جيتس:

بل تنتظر . تشو هوى كاى داى !

(ترجمة: طظ !!)

ينحى جيتس خان جانبا ، ويندفع إلى المنزل .

عندما تعود إلى جيتس ، فجوة واسعة بين التوقع والنتيجة تبدد ابتسامتك :

فوضى ، غضب . " إنه ليس مقتحما فقط ، بل يهيننى أيضا بلغته الصينية ! فلترمه بعيدا ! " .

ينظر جيتس إلى أعلى ، عندما تظهر إيفلين وراء خان على السلالم ، وهى تضبط عقدها بعصبية فى أثناء نزولها .

بالنسبة إلى خان :

" إنها السيدة مولوراى . فلتحمها ! " .

كانت إيفلين تحاول الاتصال بجيتس طوال الصباح ، آملة أن تحصل على مساعدته . وبعد تعبئة الحقائب لعدة ساعات ، فإنها ما تزال فى عجلة شديدة ، لكى تلحق بقطار الخامسة والنصف إلى المكسيك . أنت تنتقل إلى شخصيتها:

"لو أننى إيفلين فى هذا الموقف ، فماذا كنت سأفعل ؟ " .

عليك ، الآن ، أن تشق طريقك إلى قلب هذه المرأة شديدة التعقيد:

" إنه جاك . الحمد لله . أعرف أنه مهتم بى . سيساعدنى . كيف أبدو ؟ " ترفرف اليدان بشكل تلقائى على الشعر ، والوجه . " خان يبدو قلقا " .

تبتسم إيفلين بشكل يعيد الطمأنينة إلى خان ، مع إيماءات له كى ينصرف .

إيفلين:

إن الأمر على ما يرام ، يا خان .

بينما تستدير إيفلين ثانية إلى جيتس:

تشعر بثقة أكبر . " الآن لست وحدى ".

إيفلين:

كيف حالك ؟ لقد طلبتك طويلا فى التليفون .

داخلى : حجرة الصالون – الموقف نفسه .

يبتعد جيتس ويدخل حجرة المعيشة .

بالنسبة لجيتس :

" إنها جميلة جدا . لا تنظر إليها . اثبت يا رجل ! . كن مستعدا . ستكذب عليك "

جيتس:

ماذا ..؟

تتبعه إيفلين ، تتفرس وجهه .

بالنسبة لإيفلين :

" لا أستطيع أن أعثر على عينيه . شىء ما يضايقه . يبدو مجهدا

إيفلين:

هل نمت قليلا ؟

جيتس :

بالتأكيد .

.. مسكين ... جائع "

إيفلين

هل تناولت غداءك ؟ خان

يمكنه أن يحضر لك شيئا .

بالنسبة لجيتس:

" ماذا عن هذا الغداء اللعين ؟ فلتحضريه الآن " .

جيتس

أين الفتاة ؟

عودة إلى أفكار إيفلين ، بينما تنفتح فجوة فى التوقع مع صدمة:

" لماذا يسأل عن ذلك؟ ما المشكلة؟ حافظى على هدوئك . تظاهرى بالبراءة " .

إيفلين :

فى الدور العلوى ، لماذا؟

بالنسبة لجيتس:

" هذا الصوت الناعم ، صوت البراءة ، لماذا ؟ . حافظ على هدوئك ."

جيتس :

أود أن أراها .

بالنسبة لإيفلين

مـاذا يريـد من كـاثرين ؟ لا . لا أسـتطيع أن أدعـه يراها الآن . اكـذبى . ابحثى عن مخرج أولا .

إيفلين :

.. إنها تستحم الآن . لماذا

تريد أن تراها ؟

بالنسبة لجيتس :

مستاء من أكاذيبها . " لا تدعها تبتعد عنك " .

ينظر جيتس فى أرجاء الحجرة ، فيرى الحقيبة نصف المعبأة .

"إنها تعد للهرب . كان أمرا حسنا أن أكون هنا . ابق حاسما ، ستكذب ثانية" .

جيتس :

أذاهبة إلى مكان ما ؟

بالنسبة لإيفلين

"كان لابد من أن أخبره ، ولكن لم يكن هناك وقت . لا أستطيع أن أخفى الأمر . قل الحقيقة . سيفهم " .

إيفلين :

نعم ، لقد حجزنا فعلا قطار الخامسة

والنصف ، وعلينا أن نلحق به .

بالنسبة لجيتس ، تنفتح فجوة ثانوية :

" ماذا تعرف ؟ تبدو أمينة . لا يهم ! ضع حدا لهذا الأمر اللعين . دعها تعرف أنك رجل أعمال . أين التليفون ؟ ها هو " .

يلتقط جيتس سماعة التليفون .

بالنسبة لإيفلين :

"حيرة ، خوف خانق . من ؟ "

إيفلين :

جاك .. ؟

" إنه يطلب رقما . ساعدنى يا رب !"

بالنسبة لجيتس ، أذنه على التليفون :

" أجب ،اللعنة . " يسمع رقيب المكتب يلتقط السماعة " .

جيتس :

إننى ج . ج . جيتس ، وأطلب

الملازم إسكوبار .

بالنسبة لإيفلين:

" إنه يطلب البوليس ! " توتر شديد . ذعر . " لا . لا . فلتحافظى على هدوئك . حافظى على هدوئك . لابد أنه بخصوص هوليس . لكننى لا أستطيع الانتظار . يجب أن نغادر الآن " .

إيفلين :

انتظر ، ماذا يحدث ؟ ما المشكلة ؟

لقد أخبرتك أن علينا أن نلحق بقطار

الخامسة والنصف .

بالنسبة لجيتس :

" كفى ! أسكتها " .

جيتس :

سيفوتك القطار .

(رافعا سماعة التليفون)

أيها الملازم ، فلتقابلنى عند طريق ١٩٧٢

.. نعم ، بأسرع ما تستطيع .

بالنسبة لإيفلين:

يتصاعد الغضب ." الغبى . ." بارقة أمل . "لعله كان يستدعى البوليس كى يساعدنى" .

إيفلين :

لماذا فعلت ذلك ؟

بالنسبة لجيتس

شعور بالرضا . " تحاول أن تكون متماسكة ، لكننى أوقعت بها الآن . يشعر بالرضا . أشعر تماما كما لو كنت فى البيت " .

جيتس :

(وهو يلقى قبعته على المائدة)

هل تعرفين أى محاميى جنايات ممتازين ؟

بالنسبة لإيفلين : وهى تحاول أن تغلق فجوة دائمة الاتساع :

" محامون ؟ ماذا يعنى بحق الجحيم ؟ " يتسلل إليها خوف شديد من أن شيئا مرعبا على وشك أن يحدث .

إيفلين :

لا

بالنسبة لجيتس :

" أنظر إليها ، هادئة وثابتة ، وهى تلعب دور البريئة حتى النهاية " .

جيتس :

(مخرجا علبة سجائر فضية)

لا تنزعجى . يمكننى أن أوصى باثنين

من المحامين . إن تكاليفهما غالية ،

لكن بإمكانك تحملها .

يخرج جيتس بهدوء ولاعة من جيبه ، يجلس ويشعل سيجارة .

بالنسبة لإيفلين :

"يا إلهى ، انه يهددنى . لقد نمت معه . أنظر إليه ، وهو يختال . من يظن نفسه ؟ " . يتوتر حلقها غضبا" . لا ترتعبى . تعاملى مع الأمر بهدوء . لابد أن هناك سببا لذلك" .

إيفلين :

هل يمكن أن تخبرنى ،

عما يدور كل هذا الأمر ؟

بالنسبة لجيتس:

" انس الأمر ، هل تفعلين ؟ . حسنا . راقبى هذا . "

يعيد جيتس الولاعة ثانية إلى جيبه ، والحركة بنفسها يخرج منديلا ملفوفا ، يضعه على المائدة ، وبحرص يفتح أطرافه الأربعة ، كى يكشف عن نظارة .

جيتس :

لقد وجدت هذه فى بركة فناء

دارك الخلفية . إنها تخص زوجك ،

أليس كذلك . . ألا تخصه ؟

بالنسبة لإيفلين :

ترفض الفجوة أن تنغلق . مبهوتة ! . لاشىء يبدو معقولا . خوف متصاعد . " نظارة ؟ فى بركة أسماك هوليس ؟ ماذا يريد ؟ "

إيفلين :

أنا لا أدرى . نعم ، ربما .

بالنسبة لجيتس:

" تقدم . انقض عليها الآن . اجعلها تعترف " .

جيتس :

(يقفز واقفا)

نعم ، بشكل إيجابى . ذلك

المكان الذى أغرق فيه .

بالنسبة لإيفلين:

مأخوذة . " فى منزله ؟ "

إيفلين:

ماذا ؟ !

بالنسبة لجيتس:

غضب . " دعها تتكلم ، الآن ! "

جيتس :

ليس هناك وقت كي تصدمي

بواسطة الحقيقة . إن تقرير

المحقق في أسباب الوفاة

أثبت أنه كان هناك ماء مالح

في رئتيه حين قتل .

خذي كلماتي كما هي ،

حسن ؟ الآن ، أريد أن

أعرف كيف حدث ذلك ، وأريد

أن أعرف السبب ، وأود أن أعرف

قبل أن يصل إسكوبار إلى هنا ،

لأنني لا أريد أن أفقد رخصتي .

بالنسبة لإيفلين:

وجهه الغاضب في وجهك . ارتباك ،خوف يصيب بالشلل . تحاول السيطرة على مشاعرها .

إيفلين :

لا أعرف عم تتحدث .

هذا الشىء الأكثر خبلا ،

والأكثر جنونا ..

جيتس :

اخرسى !

بالنسبة لجيتس:

فاقدا السيطرة على نفسه ، تنطلق يده ، يمسك بها بقوة ، ضغط أصابعه يجعلها تجفل . لكن نظرة الصدمة والألم فى عينيها ، تجلب معها دفق حنان . تنفتح فجوة . المشاعر نحوها تقاوم الغضب . تسقط يداه إلى جانبيه . لقد آذيتها . هون عليك يا رجل ، إنها لم ترتكبها بدم بارد . وهو ما يمكن أن يحدث لأى شخص . امنحها فرصة . افهم الأمر نقطة نقطة ، لكن اعرف الحقيقة منها !"

جيتس:

سأجعل الأمر سهلا عليك .

لقد كنت غيورة ، وتعاركت

معه ، فسقط ، وارتطمت رأسه

... لقد كان الأمر حادثا ...

لكن فتاته تعتبر شاهدا . لذلك ،

كان عليك أن تخرسيها . فأنت

لا تمتلكين القدرة على أن تؤذيها ،

لكنك تمتلكين المال كى تغلقى

فمها . هل هذا صحيح أو لا ؟

بالنسبة إلى إيفلين :

تنغلق الفجوة ، على معنى مرعب : " يا إلهى ، إنه يعتقد أننى قد فعلتها ! "

إيفلين :

لا !

بالنسبة لجيتس ، وهو يسمع إجابتها القاطعة:

"حسنا . أخيرا تبدو أنها الحقيقة !" . تهدأ "لكن ، بحق الجحيم ما الذى يجرى؟"

جيتس :

من تكون الفتاة ؟ ولا تتفوهى بمثل

هذا الهراء حول أخت لك ، لأنه

ليس لك أخت .

بالنسبة لإيفلين:

الصدمة الكبرى تمزق كيانك نصفين: " إنه يريد أن يعرف من تكون ..... ليساعدنى الله " . الضعف من طول حمل ذلك السر لسنوات . تعود ثانية إلى الحائط . " لكن إذا لم اخبره ، فسوف يطلب البوليس ، أما إذا فعلت .." . ليس هناك مكان كى تتراجعى إليه سوى جيتس .

إيفلين

سوف أقول لك . سوف أقول

لك الحقيقة .

بالنسبة لجيتس:

واثقا . بتركيز عليه . "وأخيرا "

جيتس :

حسنا . ما اسمها ؟

بالنسبة لإيفلين:

" اسمها .. يا إلهى .. ، اسمها .."

إيفلين :

.. كاثرين

جيتس :

كاثرين من ؟

بالنسبة لإيفلين :

يتشابك الأمر ، متجها نحو الأسوأ . " احك الحكاية كلها . انظرى إذا كان يمكنه أن يحتملها . . إذا كنت أستطيع أن احتملها .."

إيفلين :

إنها ابنتى .

عودة إلى أعماق جيتس ، بينما توقع فضول أخير يترك اعترافها يتفجر :

" أكذوبة أخرى منتقاة ! "

جيتس يندفع فجأة ويصفعها على وجهها المتورد .

بالنسبة لإيفلين :

ألم حارق . خدر في الحواس . إنه الشلل الذى يأتى من ذنب حملته طوال حياتها .

جيتس:

قلت الحقيقة .

فى حالة سلبية ، معرضة نفسها لكى تصفع ثانية .

إيفلين :

أختى –

بالنسبة لجيتس :

يصفعها ثانية ..

إيفلين :

– إنها ابنتى –

بالنسبة لإيفلين :

غير شاعرة بشيء ، لكن تاركة الأمر يمضى

بالنسبة لجيتس :

.. يضربها مرة أخرى ، ويرى دموعها ..

إيفلين :

– أختى –

.. يصفعها بشكل أعنف..

إيفلين :

– ابنتى ، وأختى –

.. بظهر يده ، وبقبضة مفتوحة ، يمسك بها ، ويدفع بها إلى الأريكة .

جيتس :

قلت إننى أريد الحقيقة .

بالنسبة لإيفلين :

فى البداية يبدو هجومه بعيدا ، لكن الدفع إلى الأريكة يعيدك ثانية إلى الحاضر ، تصرخ بكلمات لم يسبق أن قالتها لأحد أبدا .

إيفلين :

أختى وابنتى .

بالنسبة لجيتس :

فجوة عمياء ! مذهول ! . ينحسر الغضب ، بينما تنغلق الفجوة ببطء ، وتمتص تلك المعانى المرعبة المتوارية وراء كلماتها .

فجأة ، يهبط خان على السلالم بقوة .

بالنسبة لخان :

مستعد للقتال ، كى أحميها .

بالنسبة لإيفلين ، تتذكر فجأة :

" كاثرين ! يا للمسيح الحبيب ، هل سمعتنى ؟ "

إيفلين :

(سريعا إلى خان)

خان ، ارجع ثانية ، من فضلك .

من أجل خاطر الإله ، دعها هناك

فى الطابق العلوى . عد .

يلقى خان نظرة عنيفة على جيتس ، ثم ينسحب عائدا إلى الدور العلوى .

بالنسبة لإيفلين : تستدير لترى التعبير المتجمد على وجه جيتس :

شعور غريب بالشفقة عليه . " يا للمسكين . . إنه مازال لم يستوعب ما قلته بعد " .

إيفلين :

.. أبى وأنا ..

هل فهمت ؟ أو أن الأمر صعب عليك .

تسقط إيفلين رأسها بين ركبتيها وتنتحب .

بالنسبة لجيتس :

موجة من الحنو . " يا للمحنة .. ذلك الوحش المريض .. "

جيتس :

(بهدوء)

هل اغتصبك ؟

بالنسبة لإيفلين :

صوَّر لك ولأبيك ، منذ عدة سنوات . ذنبًا مدمرًا . لكن لا مزيد من الكذب :

إيفلين :

تهز رأسها

" لا "

هذا موضع لإعادة كتابة حاسمة . تشرح إيفلين ، فى المسودة الثالثة ، بإسهاب أن أمها ماتت وهى فى الخامسة عشرة من عمرها ، وكان حزن الأب شديدا لدرجة " الانهيار " ، حتى أصبح " ولدا صغيرا " ، غير قادر على أن يعتمد على نفسه فى الأكل أو الملبس . وهذا ما قاد إلى سفاح القربى بينهما . كان الأب غير قادر على أن يواجه ما فعله ، أدار ظهره لها . لم يبطئ هذا الكشف ذلك الجزء من المشهد فقط ، لكن الأكثر أهمية ، أنه أضعف قوة الخصومة بشكل حاد ، معرضا إياها للخطر . وقد تم قطع هذا الجزء ، وإحلاله بسؤال جيتس : " هل اغتصبك ؟ " وإنكار إيفلين - كانت تلك ضربة موفقة حافظت على لب قسوة المحنة ، وتلمست بشكل حاد حب جيتس لإيفلين .

وهو ما يثير على الأقل تفسيرين ممكنين ، حول لماذا أنكرت إيفلين أنها اغتصبت: غالبا ما يكون لدى الأطفال ولع ذاتى مهلك بالحاجة إلى أن يحمى والديه . ربما تكون فعلا قد اغتصبت ، لكن حتى الآن فإنها لا تستطيع أن تجعل نفسها تتهم والدها . أو لو كان الأمر كذلك ، فهى مشتركة فى الجريمة . كانت أمها قد ماتت ، وهو ما جعل منها " سيدة البيت " . وفى مثل هذه الظروف ، فإن سفاح المحارم بين أب وابنته يكون واردا . لكن ، ذلك لن يكون مبررا للمحنة . المسئولية عليه فى الحالتين ، لكن إيفلين قد عاقبت نفسها بإحساسها بالذنب . لقد أجبر إنكارها جيتس على أن يواجه اختيارات لتحديد الشخصية: إما أن يستمر فى حب تلك المرأة أو لا يستمر ، إما أن ينهى أمرها إلى البوليس بتهمة القتل أو لا يفعل . إنكارها يتعارض مع توقعه ، وتنفتح فجوة :

بالنسبة لجيتس:

" لو أنها لم تغتصب . . ؟ " ارتباك . " لابد أن هناك ما هو أكثر من ذلك " .

جيتس :

ثم ماذا حدث ؟

بالنسبة لإيفلين :

تومض ذكريات صدمة كونها حاملاً ، وجه أبيك الهازئ ، الفرار إلى المكسيك ، عذاب الولادة ، عيادة أجنبية ، وحدة . .

إيفلين :

هربت . .

جيتس :

. . إلى المكسيك

بالنسبة لإيفلين :

متذكرة حين وجدك هوليس في المكسيك ، وبفخر عرفته على كاثرين ، كنت حزينة ؛ لأن طفلتك ستنتزع منك ، وجوه الراهبات ، ثم صوت كاثرين وهى تبكى . .

إيفلين

(مؤمنة على كلامه)

" نعم "

جاء هوليس واعتنى بى . لم

أستطع أن أراها . . كنت فى

الخامسة عشرة . كنت أريد ،

لكننى لم أستطع . ثم . .

صور فرحتك لوصول كاثرين إلى لوس أنجلوس ، لكى تكون معك ، وكى تحافظى عليها فى أمان من أبيك ، ثم خوف مفاجئ : " يجب ألا يجدها أبدا . إنه مجنون . أعرف ما يريد . إذا وضع يديه على طفلتى ، فإنه سيفعلها ثانية " .

إيفلين :

(نظرة توسل إلى جيتس)

والآن أريد أن أكون معها .

أريد أن أعتنى بها .

بالنسبة لجيتس : " لقد حصلت أخيرا على الحقيقة " . شاعرا بالفجوة تنغلق ، ومعها ، حب متنام لها . شفقة بسبب كل ما قاسته ، احترام شجاعتها وتكريس نفسها للطفلة . " دعها تذهب . لا ، بل الأفضل أن تخرجها من المدينة بنفسك . إنها لن تفعل ذلك أبدا من نفسها . و ، أيها الرجل ، أنت مدين لها بذلك " .

جيتس:

إلى أين ستأخذينها الآن ؟

بالنسبة لإيفلين :

بارقة أمل . " ماذا يعنى ؟ هل سيساعدنى ؟ "

إيفلين :

سأعود إلى المكسيك

بالنسبة لجيتس:

العجلات تدور . " كيف يجعلها تتخطى إسكوبار ؟ "

جيتس :

حسنا ، لن يمكنك أن تأخذى
القطار . سيبحث عنك إسكوبار
فى كل مكان .

بالنسبة لإيفلين :

غير مصدقة . ابتهاج . " سيساعدنى ! "

إيفلين :

ماذا .. ماذا عن طائرة ؟

جيتس :

لا ، ذلك أسوأ . الأفضل
فقط أن تخرجى من هنا ،
وتتركى كل أغراضك هنا ؟
(وقفة)
أين يعيش خان ؟ اعرفى
العنوان بالضبط .

إيفلين :

حسنا

ينعكس ضوء من النظارة ، التى على المائدة ، يمسك بعينى إيفلين .

بالنسبة لإيفلين :

" هذه النظارة .." صورة هوليس وهو يقرأ .. دون نظارات .

إيفلين :

هذه النظارة لا تخص هوليس .

جيتس :

كيف تعرفين ؟

إيفلين :

إن نظارته ليست ذات عدسة

ثنائية البؤرة .

تصعد إلى أعلى السلالم ، بينما جيتس يحملق فى النظارة

بالنسبة لجيتس :

" إذا لم تكن نظارة مولوراى . .؟ فجوة تنفتح فجأة . جزء أخير من الحقيقة لابد من أن نجده . تعود الذاكرة ، إلى ... الغداء مع نوح كروس ، وكان يطيل النظر من خلال نظارته ثنائية البؤرة ، مركزا رأسه على سمكة مشوية . تنغلق الفجوة فجأة . " لقد قتل كروس مولوراى ، لأن زوج ابنته لن يخبره أين ابنته ، التى كانت مختفية بواسطة ابنته . كان كروس يريد الفتاة . لكنه لن يحصل عليها ، لأننى أملك الدليل كى أظفر به .. وهو فى جيبى " .

يطوى جيتس النظارة ثنائية البؤرة ويضعها فى صدريته ، ثم يتطلع إلى إيفلين على السلالم وذراعها حول شابة مراهقة خجول .

" جميلة . مثل أمها . خائفة قليلا . لابد أنها سمعتنا " .

إيفلين :

يا كاثرين ، قولى مرحبا للسيد

جيتس .

تنتقل إلى مكان كاثرين :

لو أننى فى هذه اللحظة ،كيف سيكون شعورى ؟

بالنسبة لكاثرين :

قلقة ، مرتبكة . " لقد كانت أمي تبكى . هل آذاها هذا الرجل ؟ لكنها تبتسم له . أعتقد أن الأمر على ما يرام " .

كاثرين :

مرحبا .

جيتس :

مرحبا .

تنظر إيفلين إلى ابنتها نظرة مطمئنة ، وترسلها ثانية إلى الطابق العلوى .

إيفلين :

(إلى جيتس)

يسكن فى رقم ١٧١٢ فى آلمادا .

هل تعرف أين يقع هذا المكان ؟

جيتس :

بالتأكيد ..

بالنسبة لجيتس :

تنفتح فجوة أخيرة ، يغرقها طوفان من صور امرأة كنت تحبها ذات يوم ، وموتها العنيف بالمادا فى تشاينا تاون . مشاعر مروعة ، عن حياة قادمة مختلفة تماما . تنغلق الفجوة ببطء مع فكرة " هذه المرة سأقوم بالعمل على الوجه الصحيح " .

* * *

الإبداع من خلال الفجوة :

لإبراز ما يسميه الممثلون " مونولوجات داخلية " ، وضعت هذا المشهد المصنوع بحركة بطيئة جدا ، وأعطيت كلمات لما يمكن أن يكون مشاعر طائرة أو ومضات من استبصار ، أو هو هكذا على الأقل على المكتب . ربما يستغرق الأمر أياما ، وربما حتى أسابيع ، حتى تكتب ما سيعرض لدقائق ، وربما ثوان ، على الشاشة . إننا نضع كل لحظة تحت مجهر التفكير ، وإعادة التفكير ، إبداع ، وإعادة إبداع ، كما لو كنا ننسج من خلال دقائق شخصياتنا ، أفكارا مدهشة غير منطوقة وصورا ومشاعر وعواطف .

ومع ذلك ، لا تعنى الكتابة من الداخل إلى الخارج ، أننا نتخيل من وجهة نظر شخصية مفردة ، مشهدا من إحدى نهايتيه إلى الأخرى المغلقة . وبالأحرى ، كما فى التدريب السابق ، يحول الكاتب وجهات النظر . إنه يستقر فى مركز الشعور للشخصية ، ليسأل هذا السؤال: " لو أننى هذه الشخصية ، فى هذه الظروف ، فماذا سأفعل ؟ " إنه يشعر من خلال مشاعره الخاصة برد فعل إنسانى محدد ، ويتخيل فعل الشخصية التالى .

والآن ستكون مشكلة الكاتب : " كيف يطور المشهد ؟ " . وحتى تبنى اللقطة التالية ، يجب على الكاتب أن ينتقل من وجهة نظر الشخصية الذاتية ، ويلقى نظرة موضوعية على الفعل الذى ابتكره حالا . يتوقع هذا الفعل رد فعل معين من عالم الشخصية . لكن ذلك ما لا يجب أن يحدث . وبدلا من ذلك ، فإن الكاتب يجب أن يفتح الفجوة . وحتى يفعل ذلك ، فإنه يسأل السؤال ، الذى يسأله الكتاب لأنفسهم منذ البداية: " ما عكس ذلك ؟ " . الكتاب جدليون بالغريزة . وكما قال جان كوكتو : "روح الإبداع روح التناقض - اختراق المظاهر باتجاه واقع غير معروف" . يجب أن تشك فى المظاهر وأن تبحث عن مقابل ما هو واضح . لا تتصفح السطح ، آخذا الأشياء بقيمتها السطحية . وبالأحرى ، انزع قشرة الحياة كى تجد المختفى ، غير المتوقع ، الذى يبدو غير مناسب - وبكلمات أخرى ، الصدق ، وستجد صدقك فى الفجوة فعلا .

تذكر ، أنك إله كونك الخاص ، تعرف شخصياتك وأذهانها وأجسامها وعواطفها وعلاقاتها وعالمها . وبمجرد أن تبدع لحظة صادقة من وجهة نظر ما ، فإنك تتحرك حول عالمك حتى غير الحميم ، بحثا عن وجهة نظر أخرى ، حتى تستطيع أن تغزوها ، مبدعا رد فعل غير متوقع ، وممزقا الصدع بين التوقع والنتيجة .

وبعد أن تفعل ذلك ، تعود عندئذ ثانية إلى ذهن الشخصية الأولى ، وتجد طريقك نحو حقيقة عاطفية جديدة بأن تسأل مرة أخرى: " لو أننى هذه الشخصية فى هذه الظروف الجديدة ، فماذا على أن أفعل ؟ " ، وحين تجد طريقك إلى رد الفعل والفعل ، سوف تتقدم خطوة أخرى لكى تسأل: " وما عكس ذلك ؟ " .

تشدد الكتابة الجيدة على ردود الأفعال .

كثير من الأفعال فى أى قصة يمكن توقعها تقريبا . وفقًا لتقليد النوع ، فإن العاشقين فى قصة حب سيلتقيان ، المخبر الخاص فى الرواية البوليسية سيكتشف الجريمة ، حياة البطل فى الحبكة التعليمية ستبزغ . هذه وغيرها من الأفعال الشائعة

معروفة بشكل عام ومتوقعة بواسطة المشاهدين . وبناءً على ذلك ، فإن الكتابة الجيدة تؤكد بدرجة أقل على ما يحدث ، أكثر مما تؤكد على من يحدث ولماذا وكيف يحدث . الحقيقة أن المتعة الأكثر إشباعًا موجودة فى القصص ، التى تركز على ردود الأفعال التى تسببها الأحداث والاستبصارات المكتسبة .

عودة ثانية إلى مشهد فيلم CHINATOWN : يطرق جيتس الباب متوقعًا أن يسمح له بالدخول . ما هو رد الفعل الذى يحصل عليه ؟ يعترض خان طريقه متوقعًا من جيتس أن ينتظر . ما رد فعل جيتس ؟ إنه يصدم خان مهينًا إياه بالصينية ، ثم يقتحم الباب . تهبط إيفلين متوقعة مساعدة جيتس . ما رد الفعل على ذلك ؟ يستدعى جيتس الشرطة ، متوقعًا أن يجبرها على الاعتراف بالجريمة ، وأن تقول الحقيقة عن " المرأة الأخرى " . ما رد الفعل ؟ تكشف أن المرأة الأخرى أختها من سفاح المحارم ، ناعتة والدها بالمجنون بسبب الجريمة . تعد معظم المشاهد الداخلية ، لقطة وراء لقطة ، حتى فى أهدئها ، سلسلة ديناميكية من فعل / رد فعل / فجوة ، فعل مستجد ، رد فعل مفاجئ/ فجوة . يبنى المشهد حول نقطة تحوله ، كردود أفعال تدهش وتذهل .

إذا كتبت لقطة تخطو فيها الشخصية نحو الباب ، تطرق ، وتنتظر ، وكرد فعل يفتح الباب بأدب ، كى يدعوها للدخول ، سيكون المخرج غبيا بما فيه الكفاية ليصور هذا ، لأنه فى جميع الأحوال لن يرى الضوء على الشاشة . أى محرر جدير بهذا اللقب سيشطبها فى لحظتها ، شارحًا الأمر للمخرج: " جاك ، هذه ثمانى دقائق ميتة . إنه يطرق على الباب ، الذى يفتح له فعلا ؟ لا ، بل لنقطع عليه جالسا على الأريكة . إنها اللقطة الأولى الحقيقية . آسف أن تكون قد بددت خمسين ألف دولار ، حين جعلت نجمك يمشى عبر الباب ، لكنها لقطة قاتلة وعديمة الجدوى " . يعد أى مشهد " لقطة قاتلة عديمة الجدوى " ، إذا كان رد الفعل فيه يفتقد إلى بصيرة نافذة وخيال ، يدفعان التوقع إلى نتيجة مناظرة .

ما إن تتخيل المشهد ، وأنت تكتب ، لقطة وراء لقطة ، فجوة وراء فجوة ، فإن ما تكتبه سيكون وصفا حيا لما يحدث ، لردود الأفعال التى ستحصل عليها ، ما يرى ، وما

يقال ، وما يفعل . أنت تكتب ، لكى يعيش القارئ ما سبق أن عشته ، لقطة وراء لقطة ، فجوة وراء فجوة . الكلمات على الصفحة تسمح للقارئ بأن ينغمر فى كل فجوة ، مشاهدا ما حلمت به وشاعرا بما شعرت به ، متعلما ما فهمته ، وتماما مثلك ، يخفق نبض القارئ بقوة ، وتتدفق العواطف ، ويكون المعنى قد صنع .

مادة وطاقة القصة :

إجابة الأسئلة ، التى بدأنا بها هذا الفصل لا بد أن تكون قد اتضحت الآن . مادة القصة ، ليست كلماتها . يجب أن يكون نصك مشرقا ، كى يعبّر عن الحياة التى نتجت قيد المكتب عن خيالك ومشاعرك . لكن الكلمات ليست نهاية ، بل هى وسيلة ، وسيط . مادة القصة الفجوة ، التى تتمزق مفتوحة بين ما يتوقع الكائن البشرى أن يحدث حين يقوم بفعل معين وما يحدث فعلا ، الانتقال بين التوقع والنتيجة ، بين الاحتمال والضرورة . ولكى نبنى مشهداً ، فنحن نفتح هذه الثغرات فى الواقع .

أما بالنسبة لمنبع الطاقة فى القصة ، فإن الإجابة نفسها: إنها الفجوة . يتعاطف المشاهدون مع الشخصية ، التى تنجز بحثها عن رغبتها على نحو بديل . إنها تتوقع أن يكون رد فعل العالم تقريبا ، على نحو ما تتوقع الشخصية . حينما تنفغر الفجوة أمام شخصية ، فإنها تنفغر أمام المشاهدين أيضا . وهى ما يعبر عنه فى تلك اللحظة ، بكلمات " آه ، يا إلهى " ، وأيضا بكلمات من قبيل " آه ، لا " أو " آه ، نعم " ، التى خبرتها مرات ومرات فى القصص شديدة البراعة .

اجلس ، فى المرة التالية التى تذهب فيها إلى السينما ، فى الصف الأمامى إلى جوار الحائط ، حتى يمكنك أن تراقب المشاهدين الذين يشاهدون الفيلم . إنه أمر مثير جدا: رموش تنفغر ، أفواه تسقط مفتوحة ، أجسام تنكمش وتتحجر ، ضحك ينفجر ، ودموع تسيل على الوجوه . فى كل مرة تنفغر الفجوة مفتوحة أمام الشخصية ، فإنها تنفتح أمام المشاهدين أيضًا . ومع كل دورة ، فإن على الشخصية أن تصب طاقة

ومجهودا أكثر في فعلها التالى . إن المشاهدين ، وهم يتعاطفون مع الشخصية ، يشعرون بهذا التَموُّج نفسه الذى يبنى لقطة وراء لقطة عبر الفيلم .

وكما تقفز شحنة الكهرباء من قطب إلى آخر فى مغناطيس ، كذلك تشتعل شرارة الحياة عبر الفجوة بين النفس والواقع . وبهذه الومضة من الطاقة ، نشعل قوة القصة ونحرك قلوب المشاهدين .

(٨)

الحدث المحفز

يتكون تصميم القصة من خمسة أجزاء: الحدث المحفز ، وهو أول حدث رئيسى للسرد ، ويعد السبب الأول لكل ما يتبعه ، كما يضع العناصر الأربعة الأخرى فى حالة حركة - التعقيدات المتوالية والأزمة والذروة ، والحل . ولكى نفهم ، كيف يدخل الحدث المحفز فى الوظائف داخل العمل ، دعنا نرجع خطوة إلى الوراء ؛ كى نلقى نظرة متأملة أكثر على المشهد ، العالم الطبيعى والاجتماعى الذى تحدث فيه .

عالم القصة :

لقد عرفنا المشهد من ناحية : الفترة ، والدوام ، والموقع ، ومستوى الصراع . هذه الأبعاد الأربعة تضع إطارا لعالم القصة ، ولكن كى تلهم باختيارات إبداعية ، فأنت فى حاجة لأن تحكى قصة أصلية ، خالية من الكليشيه ، ولابد من أن تملأ ذلك الإطار بتفاصيل تمتد عمقًا وعرضًا . فيما يلى قائمة من أسئلة عامة نطرحها على كل القصص . ووراء هذه الأسئلة يلهم كل عمل ، قائمة فريدة من لدنه ، مدفوعا بتعطش الكاتب إلى الاستبصار النافذ .

كيف تكسب شخصياتى معيشتها ؟ نحن نقضى ثلث حياتنا أو أكثر فى العمل ، لكن نادرًا ما نرى أناسًا يمارسون عملهم . السبب بسيط : معظم العمل ممل . ربما ليس كذلك بالنسبة للفرد الذى يمارس العمل ، لكنه ممل لمن يراقبه . وكما يعرف أى

محام أو شرطى أو طبيب ، فإن جزءاً كبيراً من وقتهم يقضونه فى واجبات روتينية متكررة وتقارير ومقابلات ، قد تغير قليلا أو لا تغير إطلاقا - من محصلة القيمة المتوقعة . ذلك هو السبب فى أننا فى الأنواع الحرفية - المحاكمة ، الجريمة ، والطبية - نركز فقط على تلك اللحظات ، حين يسبب العمل مشاكل أكثر مما يحل . ومع ذلك ، لكى ندخل إلى شخصية لابد أن تسأل عن كل العناصر الأربع والعشرين ساعة فى كل يوم من حياتهم . ليس فقط فى العمل ، بل كيف يلعبون ؟ كيف يتعبدون ؟ كيف يمارسون الحب ؟

ما السياسات الخاصة بعالمى ؟ ليس من الضرورى أن تكون سياسية من نوع جناح يمينى / جناح يسارى ، جمهورى / ديموقراطى ، ولكن بالمعنى الحقيقى للكلمة: سلطة . السياسة الاسم الذى نطلقه على توزيع السلطة فى أى مجتمع . عندما تتجمع كائنات بشرية لكى تفعل أى شىء ، يوجد دائما توزيع غير متساو للسلطة . يحدث ذلك فى الشركات والمستشفيات والأديان والمؤسسات الحكومية وما شابه ، حيث يكون لدى شخص ما فى القمة سلطة عظيمة ، ويكون لدى أولئك فى القاع قليلاً أو لاشىء منها ، بينما يكون لدى الذين بينهم بعض منها . كيف يمكن لعامل أن يغنم سلطة أو أن يفقدها ؟ لا يهم كيف نحاول تلافى اللامساواة ، بتطبيق نظريات تنادى بالمساواة من كل الأنواع ، فإن المجتمعات البشرية هرمية فى ترتيباتها للسلطة . وبكلمات أخرى ، تلك هى السياسة .

حتى حين تكتب حول حياة أسرة ، اسأل عن سياستها ، لأنها مثل أى بناء اجتماعى آخر ، فإن الأسرة سياسية . إنها بيت أبوى السلطة حيث يكون لدى الأب زمام القيادة ، لكن حين يترك المنزل ، فإنها تنتقل إلى الأم ، ثم حين تكون الأم فى الخارج ، فإنها تنتقل إلى أكبر الأطفال ؟ أو تراه بيتا أموميا ، تدير الأم فيه الأمور ؟ أو هى أسرة معاصرة حيث يستبد طفل بوالديه ؟

علاقات الحب سياسية . هناك تعبير غجرى قديم ، يقول : "من يعترف أولا يخسر أى أن أول شخص يقول " أحبك " يخسر ، لأن الآخر ، عند سماعه ذلك ، سرعان ما

يبتسم ابتسامة العارف ، متيقناً أنه الشخص المحبوب ، لذلك فهو سيتحكم الآن في العلاقة . وإذا كنت محظوظاً ، فإن تلك الكلمات الثلاث الصغيرة ستقال بانسجام على ضوء الشموع . أو ، إذا كنت محظوظا جداً ، جداً ، فلن تكون هناك حاجة لأن تقال .. لأنها سوف تمارس .

ما هى الطقوس العالمية ؟ . فى كل أركان العالم تتجسد الحياة فى طقوس . هذا يعد طقساً ، أليس كذلك ؟ لقد ألفت كتاباً ، وها أنت تقرأه . فى مكان وزمان آخر قد نجلس ، تحت شجرة ، أو قد نتمشى ، مثل سقراط وتلاميذه . نحن نخلق طقساً لكل نشاط ، ليس فقط من أجل احتفاء عام ، لكن أيضًا من أجل شعائرنا الخاصة . فلتساعد السماء الشخص ، الذى يعيد ترتيب أدواتى حول حوض استحمامى .

كيف تتناول شخصياتك وجباتها ؟ . تناول الطعام طقس مختلف فى كل مكان فى العالم . وطبقا لاستطلاع رأى حديث للمثال ، الأمريكيون مثلا يتناولون حوالى ٧٥ ٪ من وجباتهم فى مطاعم ، كما جاء فى دراسة حديثة . إذا كانت شخصياتك تتناول طعامها فى البيت ، فهل هى أسرة من النمط القديم ، ترتدى ملابس خاصة لتناول العشاء فى ساعة معينة ، أو هى أسرة معاصرة تأكل من ثلاجة مفتوحة ؟

ما القيم فى عالمى ؟ ما الذى تعده شخصياتى خيراً ؟ شراً ؟ ما الذى يرونه صوابا ؟ ما قوانين مجتمعى ؟ تأكد أن خيراً / شراً ، صواباً / خطأً ، ومشروعًا / غير مشروع ، تختلف من شخص لآخر . ما الأمور التى تؤمن شخصياتى أنها تستحق الحياة من أجلها ؟ أو من الغباء أن تسعى وراءها ؟ ومن أجل ماذا يهبون حياتهم ؟

ما النوع ، أو مركب الأنواع ؟ وفق أى تقليد ؟ . كما هو الحال بالنسبة للمشهد ، فإنّ الأنواع تحيط الكاتب بحدود إبداعية يجب أن يحافظ عليها ، أو أن تعدل ببراعة .

ما السير الحياتية لشخصياتى ؟ بدءاً من اليوم الذى ولدت فيه حتى مشهد الافتتاح ، كيف شكلتها الحياة ؟

ما القصة الخلفية ؟ غالبًا ما يساء فهم هذا المصطلح . إنه لا يعنى تاريخ حياة أو سيرة . تعد أى مجموعة من أحداث مهمة حدثت فى ماضى الشخصيات قصة خلفية ، تلك التى يمكن للكاتب أن يستخدمها كى يبنى تطورات قصته . وسوف نناقش فيما بعد كيف نستخدم قصة خلفية على نحو صحيح . لكن لاحظ أننا ، الآن ، لا نأتى بشخصيات من فراغ . نحن نوسع مشهد سيرتها الحياتية ، ونزرعها بأحداث ، فتصبح حديقة ، نحصدها بعد ذلك مرات ومرات .

ما تصميم شخصيات الرواية ؟ لا وجود لأى شىء فى الفن بالصدفة . قد تأتى أفكار بعفوية ، إلا أننا يجب أن ننسجها بوعى وإبداع فى كل واحد . لا يمكن أن نسمح لشخصية تأتى إلى الذهن ، أن تدخل إلى القصة وتؤدى دورا . كل دور لابد من أن يناسب غرضا ، وأول مبدإ فى تصميم شخصيات الرواية هو الاستقطاب . نحن نبتكر ، بين كل الأدوار ، شبكة من التوجهات المتقابلة أو المتعارضة .

إذا جلست شخصيات الرواية لتناول العشاء وحدث شىء ما ، سواء أكان تافها مثل إراقة نبيذ أو مثل إعلان طلاق ، فسوف يكون هناك رد فعل مختلف من كل شخصية . لن تتشابه ردود أفعال أى شخصيتين ، لأنه لا يوجد اثنان يشتركان فى التوجه نفسه بخصوص أى شىء . كل منهما فرد له شخصية ذات وجهة نظر محددة فى الحياة ، كما أن رد فعل كل منهما يتعارض مع كل الآخرين .

إذا اشترك اثنان من شخصيات روايتك فى المزاج نفسه ، وتفاعلا بالأسلوب نفسه مهما حدث ، فيجب عليك إما أن تدمج الاثنين فى واحد ، أو أن تلفظ إحداهما من القصة . حين تتفاعل الشخصيات بالطريقة نفسها ، فإنك تقلل بذلك من فرص الصراع . وبدلاً من ذلك ، يجب أن تكون استراتيجية الكاتب أن يعظم تلك الفرص .

تخيل هذه الشخصيات : أب وأم وأخت وابن اسمه جيفرى . تعيش هذه الأسرة فى ولاية آيوا . وبينما هم جالسون لتناول العشاء ، يستدير إليهم جيفرى ، ويقول: " مام ، داد ، أختى ، لقد توصلت إلى قرار كبير .. لدى تذكرة سفر بالطائرة وسأغادر غداً إلى هوليود ، كى أحقق مستقبلى فيها وأكون مخرجا فنيا فى السينما " ، ويرد الثلاثة :

" أوه ! ، يا لها من فكرة جيدة ! أليس ذلك عظيمًا ؟ سيسافر جيفرى إلى هوليود ! " ، ويشربون نخبه أكوابًا من الحليب .

قطع على : حجرة جيفرى ، حيث يساعدونه على حزم حقيبته ، بينما يبدون إعجابهم بصورة على الحائط ، تعكس حنينًا إلى أيامه فى مدرسة الفنون ، مقرظين موهبته ، متنبئين له بالنجاح .

قطع على : الأسرة تودع جيفرى فى المطار ، دموع فى العيون ، وهم يقبلونه " اكتب إلينا حين تحصل على العمل ، يا جيف " .

والآن ، لنفترض بدلاً من ذلك ، أن جيفرى يجلس على العشاء ، يعلن قراره ، وفجأة تقرع قبضة الوالد بعنف على المائدة : " ما هذا الذى تتحدث عنه بحق الجحيم ؟ إنك لن تذهب إلى هوليود كى تصبح مخرجا فنيا .. مهما يكن أمر هذا المخرج الفنى . لا ، إنك ستبقى هنا فى دافنبورت ، لأننى ، كما تعلم يا جيف ، لم أفعل أبدًا شيئًا لنفسى . ليس فى حياتى كلها . كان كل شىء من أجلك يا جيف ، من أجلك ! أتوافقنى ، أنا أكبر مورِّد لمواد السباكة فى ولاية آيوا .. لكن فى يوم ما يا بنى ، سوف تكون أنت إمبراطور إمدادات السباكة فى كل ميدويست ، ولن أقبل أن أسمع أى كلمة فارغة أخرى حول هذا الموضوع . انتهت المناقشة".

قطع على : جيف عابس الوجه فى غرفته ، رافضا الكلام . تقترب منه الأم هامسة : " لا تسمع كلامه . اذهب إلى هوليود لتكون مخرجا فنيا .. مهما كان الأمر . هل يفوزون بجوائز الأوسكار لذلك يا جيف ؟" "يقول جيف : نعم يا أمى " حسنًا ، فلتذهب إلى هوليود وفز من أجلى بجائزة أوسكار ، وأثبت لذلك الوحش خطأه . ويمكنك أن تفعل ذلك يا جيف ، لأن لديك الموهبة . أعرف أن لديك الموهبة . وقد ورثتها عنى . لدى الموهبة أنا أيضا ، لكننى تخليت عنها عندما تزوجت أباك ، وأنا آسفة عليها منذ ذلك الحين . استحلفك بالله ، لا تبق هنا ، فى دافنبورت يا جيف .. جحيم ! إلى الجحيم هذه المدينة المسماة على اسم أريكة .. لا ، اذهب إلى هوليود لأفخر بك".

قطع على : جيف يحزم حاجاته . تدخل أخته مأخوذة ، "ماذا تفعل ، يا جيف ؟ تحزم حاجاتك ؟ أتتركنى وحدى ؟ مع هذين الاثنين ؟ أنت تعرفهما . سيأكلانى حية ، إذا رحلت إلى هوليود . سينتهى بى الأمر فى أعمال إمدادات المواسير ! " تخرج أغراضه من حقيبة السفر: " إذا كنت تريد أن تكون فنانًا ، فيمكنك أن تكون فنانا فى أى مكان ، لأن الغروب هو الغروب ، والمشهد الطبيعى هو المشهد الطبيعى . ما هو الفرق الذى يمكن أن يفعله ذلك بحق الجحيم ؟ وذات يوم ، سوف تحقق نجاحًا ، فأنا أعرفك جيداً . لقد رأيت لوحات مثل لوحاتك .. فى سيرس . لا تغادر يا جيف ! وإلا سأموت ! "

وسواء أرحل جيف إلى هوليود أم لم يرحل ، فإن شخصيات الرواية المستقطبة تعطى الكاتب شيئًا ما نحتاجه كلنا بشدّة: المشاهد .

التأليف :

حين يصل بحث المشهد السينمائى إلى نقطة التشبع ، فإن شيئًا معجزًا يحدث . تأخذ قصتك جواً فريداً ، لأن هناك شخصية تفردت عن كل قصة أخرى سبق أن حكيت ، ولا يهم كم مليونا كانوا هناك عبر الزمن . إنها ظاهرة مدهشة: كل البشر يحكون القصص لبعضهم ، منذ أن كانوا يجلسون حول النار فى الكهوف ، وفى كل مرة كان الحكَّاء يستخدم الفن فى أقصى درجات امتلائه لتصبح قصته فريدة فى نوعها مثل لوحة رسام بارع .

أنت أيضا تريد أن تكون منفرداً مثل القصص التى تحكيها ومعروفًا ومحترمًا وأصيلاً . فى أثناء سعيك لذلك فكر فى هذه الكلمات الثلاث:"مؤلف" ، و"مرجعية" ، و"أصالة"

أولا "مؤلف" . "مؤلف" هو لقب نعطيه بسهولة للروائيين وكتاب المسرحيات ، ونادراً لكتاب السيناريو . لكن بالمعنى الدقيق لكلمة "المنشئ" ، يعد كاتب السيناريو مؤلفًا باعتباره مبدعا لمحيط وشخصيات وقصة ، لأن اختبار التأليف هو المعرفة . والمؤلف

الحقيقى أيا كان الوسيط ، هو فنان ذو معلومات كاملة عن موضوعه ، والدليل قدرته على التأليف ما فى صفحاته من نكهة سلطة . يا له من سرور نادر ، حين تفتح سيناريو وتستسلم حالاً للعمل واهبًا له عواطفك وتركيزك ، لأن هناك شيئًا يفوق الوصف بين تلك الخطوط وتحتها يقول إن : " هذا الكاتب يعرف . إننى بين يدى سلطة مرجعية" ، وتأثير الكتابة بتلك السلطة هو الأصالة . هناك مبدآن يحكمان تورّط المشاهدين العاطفى ؛ الأول التعاطف: أى التماهى مع بطل الرواية الذى يجذبنا إلى القصة مجذرا رغباتنا فى الحياة . ثانيا ، الأصالة : لابد أن نصدق ، أو كما كان يقول صمويل تايلور كولريدج ، لابد من أن نؤجل عدم تصديقنا بإرادتنا . وبمجرد أن يتورط الكاتب ، يكون عليه أن يبقينا متورطين حتى النهاية . ولكى يحقق ذلك ، لابد من أن يقنعنا أن عالم قصته حقيقى . نحن نعرف أن سرد القصص طقس يحيط باستعارة من الحياة . ولكى نستمتع بهذا الاحتفال فى الظلام ، نتفاعل مع القصص كما لو كانت حقيقية ونرجئ مؤقتًا تشككنا ونثق فى الحكاية ما دمنا نجدها حقيقية . وفى اللحظة التى تفتقد فيها إلى المصداقية ، يذوب التعاطف ولا نعود نشعر بشىء .

لكن الأصالة ، مع ذلك لا تعنى الواقع . أن تعطى القصة وسطًا معاصرًا ، ليس ضمانا للأصالة . الأصالة تعنى عالمًا داخليًا متسقًا ، صادقًا مع نفسه فى المدى والعمق والتفاصيل . وكما يقول لنا أرسطو: "الاستحالة المقنعة أفضل من الإمكانية غير المقنعة بالنسبة للقصة" . يمكننا جميعا أن نعد قائمة بالأفلام التى جعلتنا نتذمر قائلين: " لا أقبل ذلك . الناس ليسوا كذلك . إنه لا معنى له ، فالأشياء لا تحدث هكذا"

الأصالة لا علاقة لها بما يسمى الواقع . القصة التى تدور فى عالم يستحيل أن يوجد يمكن أن تكون أصيلة تمامًا . فنون القصة لا تفرق بين الواقع ومختلف أنواع اللاواقع من خيال وحلم ومثالية . الذكاء الخلاق للكاتب يمزج كل ذلك فى واقع خيالى واحد مقنع وفريد .

غريب : فى اللقطات الافتتاحية المتعاقبة يستيقظ ، بحارة سفينة نقل بضائع منطلقة ، من ركود حجراتهم ويتجمعون حول مائدة الطعام . كانوا يشربون القهوة

ويدخنون السجائر ، وهم يرتدون ملابس العمل . على المائدة لعبة على شكل طائر يتحرك فى كوب زجاجى . فى الأماكن الأخرى ، تجمعات صغيرة من فوضى حيَّات وحشرات معلقة من السقف وصور فوتوغرافية معلقة . لم يكن البحارة يتحدثون عن العمل أو العودة إلى الوطن وإنما عن المال . هل هذا التوقف غير المجدول فى عقدهم ؟ هل ستدفع الشركة حوافز عن هذا الواجب الإضافى ؟

هل ركبت أبداً فى قمرة ناقلة ذات ثمانى عشرة عجلة ؟ كيف يكون تزيينها ؟ إنها تزين بأشياء صغيرة كثيرة من الحياة: نموذج قديس من البلاستيك على لوحة أجهزة القياس ، أشرطة زرقاء تم الفوز بها فى معرض ريفى ، صور فوتوغرافية عائلية ، وقصاصات مجلات . يقضى سائقو الشاحنات فى شاحناتهم وقتا أكثر مما يقضون فى البيت ، لذلك يأخذون أشياء من البيت معهم على الطريق . وفى فترات الراحة ، ماذا يكون أول موضوع فى حديثهم ؟ المال - العصر الذهبى ، الوقت الإضافى ، هل هذا موجود فى عقدنا ؟ لقد فهم كاتب السيناريو دان أوبانون هذه النفسية ، فقام بصنعها بتفاصيل دقيقة ، حتى إنه حين مثل الدور ، استسلم المشاهدون ، رائع ! إنهم ليسوا رجال فضاء مثل باك روجرز أو فلاش جوردون . إنهم سائقو شاحنات .

فى تسلسل اللقطات التالية ، عندما كان كين KANE (جون هارت) ، يتفحص نمو كائن غريب ، شىء ينبثق ويرتطم بخوذة بذلة الفضاء الخاصة به . يغطى المخلوق وجه كين مثل سرطان ضخم ، وقد أطبقت أرجله بإحكام حول رأسه . وما كان أسوأ ، أنه أنزل جبراً أنبوبة من حلقه إلى بطنه ، دافعا به إلى غيبوبة . يدرك الضابط العلمى آش (أيان هولم) أنه لا يستطيع أن يحرر المخلوق ، من دون أن يشق وجه كين ، لذلك يقرر أن يفك قبضة الكائن بفصل أرجله .

لكن بينما كان آش يسلط منشار أشعة الليزر ، على الرجل الأولى ، تمزق اللحم ، وانبثقت مادة لزجة ، على شكل بثرة " دم حمضى " ، يذيب الصلب كما لو كان سكرا ، ويصنع حفرة فى الأرضية بحجم البطيخة . يندفع البحارة إلى السطح السفلى وينظرون إلى أعلى ليروا الحامض مستمرا فى أكل السقف ، ويحرق حفرة كبيرة فى

الأرضية . يهرولون إلى أسفل ، إلى سطح آخر ، فيرون أنه مازال يأكل السطح والأرضية ، واستمر الأمر حتى ثلاثة أسطح ، ليتلاشى أخيرا هناك . سترد عند هذه النقطة فكرة واحدة عبر المشاهدين " هؤلاء الناس فى أزمة عميقة "

من زاوية أخرى ، فإن الكاتب أوبانون قد بحث أمر ذلك الغريب . لقد سأل نفسه : " ما بيولوجيا هذا الوحش ؟ كيف يعمل ؟ كيف يتغذى ؟ ينمو ؟ يتكاثر ؟ هل لديه أى نقاط ضعف ؟ ما نقاط قوته ؟" . تخيل قائمة المواصفات ، التى كان على أوبانون أن يتوسل بها قبل التوصل إلى "الدم الحمضى" . تخيل كم المصادر التى ربّما يكون قد استكشفها . ربما قام بدراسة مكثفة للحشرات الطفيلية للأرضية ، أو تذكر ملحمة بيوولف BEOWULF الأنجلو سكسونية من القرن الثامن ، التى كان فيها دم جرندل وحش الماء يحرق درع البطل ، أو جاءت إليه فى كابوس ليلى . سواء أكان ذلك من خلال البحث أم الخيال أم الذاكرة ، فإن غريب أوبانون كان خلقا مذهلا .

كل هؤلاء الفنانين صانعوا الكائن الغريب . كتاب ومخرجون ومصممون وممثلون – عملوا إلى أقصى حدود موهبتهم ، كى يبتكروا عالما ذا مصداقية . لقد عرفوا أن القدرة على التصديق ، هى مفتاح الرعب . حقا ، إذا كان المشاهدون يشعرون بأى عاطفة ، فيجب أن يصدقوها ، لأنه حين تصبح الشحنة العاطفية حزينة جدا ، شديدة الرعب ، أو حتى مضحكة ، فكيف يمكن أن نهرب منها ؟ إننا نقول عندئذ لأنفسنا: " إنها مجرد سينما " ننكر مصداقيتها . لكن إذا كان الفيلم مميزا ، فإننا فى اللحظة التى نعود فيها إلى الشاشة ، نكون قد انجذبنا تماما ودفع بنا تماما إلى تلك العواطف . لن نهرب حتى يدعنا الفيلم ننصرف ، هذا هو ما دفعنا من أجله نقودنا فى المقام الأول .

تتوقف المصداقية على "تفاصيل السرد" . حين نستخدم عددا من تفاصيل مختارة ، فإن خيال المشاهدين يقدم البقية مكملا كلا معقولا . ومن ناحية أخرى ، إذا حاول الكاتب والمخرج جاهدين أن يكونا " واقعيين " – خاصة مع الجنس والعنف – سيكون رد فعل المشاهدين : " ذلك ليس حقيقيا حقا " أو " يا إلهى ذلك واقعى جدا " أو " إنهم لا يمارسون الجنس فعلا " أو "يا إلهى ، إنهم يمارسون الجنس فعلا " وفى الحالتين

تتمزق المصداقية ، حيث يبتعد المشاهدون عن القصة ، لكى يلاحظوا تقنيات صانع الفيلم . يصدق المشاهدون مادمنا لا نعطيهم سببا للشك .

يجب أن نبتكر أيضًا مصداقية عاطفية وراء التفاصيل الطبيعية والاجتماعية . يجب أن يؤدى البحث التأليفى إلى سلوك للشخصية قابل للتصديق . وفوق ذلك مصداقية السلوك . يجب أن يكون هناك إقناع منطقى فى القصة ، من حدث إلى حدث ، ومن سبب إلى نتيجة . إن فن تصميم القصة يوجد فى التوازن الدقيق بين كل الأشياء العادية وغير العادية ، وصولا إلى الأشياء الكونية والمتعلقة بالنموذج الأصلى . إن الكاتب الذى علمه إلمامه بالموضوع ، ما يجب أن يركز عليه تماما ، وأن يضعه بهدوء ودقة ، سيبرز من بين آلاف آخرين يعزفون على الوتر نفسه .

توجد الأصالة فى النضال من أجل المصداقية ، وليس فى الغرابة والخروج عن المألوف . ولا يستطيع الأسلوب الشخصى ، من جانب آخر أن يتحقق بوعى ذاتى . وبالأحرى ، عندما تقابل معلوماتك عن المحيط والشخصية مع شخصيتك ، ستكون الاختيارات التى تصنعها والترتيبات التى تبتكرها من هذه الكتلة ، من المادة فريدة بالنسبة لك . عندئذ يصبح عملك مثلك أصيلا .

قارن قصة والدو سالت فى فيلمى (MIDNIGHT COWBOY , SERPICO) بقصة آلفين سارجنت فى فيلمى (DOMINIK AND EUGENE , ORDINARY PEOPLE) : حيث يعد أحدهما حاد الحافة والآخر رقيقا ، أحدهما بيضاوى الشكل والآخر خطى ، أحدهما ساخر والآخر حنون . الأساليب الفريدة للقصة فى كليهما ذات تأثير طبيعى وتلقائى ، نتيجة سيطرة المؤلف على موضوعه فى أثناء معالجته فى معركته المستمرة ضد الكليشيه .

الحادث المحفز :

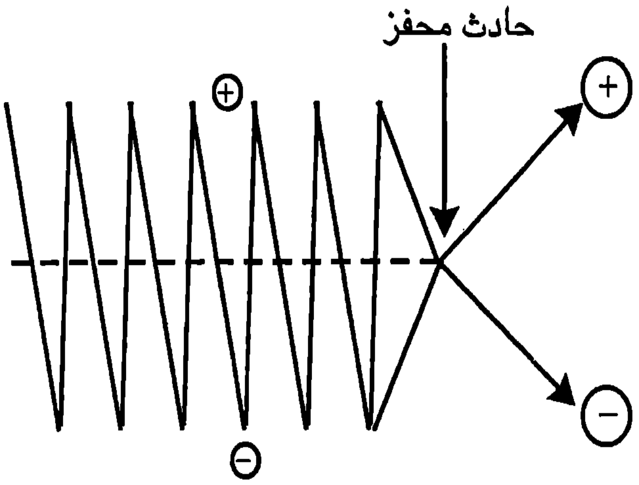
إذا بدأت من أى مقدمة منطقية عند أى نقطة فى تسلسل زمن القصة ، فإن بحثنا سيغذى ابتكار الأحداث ، والأحداث تعيد توجيه البحث ، أى أننا لا نصمم قصة

بالضرورة بواسطة البدء بحدثها الرئيسى الأول . لكن عند نقطة معينة وأنت تصنع عالمك ستواجه هذه الأسئلة: كيف أجعل قصتى تعمل ؟ أين أضع هذا الحدث الحاسم ؟

حين يقع حادث محرض ، فيجب أن يكون دينميا ومكتمل النمو ، وليس شيئا ساكنا غامضا . على سبيل المثال ، فإن ما يلى لا يعد حادثا محرِّضا: فتاة تاركة دراستها الجامعية تعيش خارج الحرم الجامعى بالقرب من جامعة نيويورك . تستيقظ ذات يوم ، وتقول: "لقد مللت حياتى وأفكر أن أنتقل إلى لوس إنجلوس" . تحزم حاجياتها ، وتقود سيارتها غربا . لكن تغيير عنوان سكن لا يغير شيئا فى قيمة حياتها . كل ما تفعله أنها تصدر لامبالاتها من نيويورك إلى كاليفورنيا .

وإذا لاحظنا ، من ناحية أخرى ، أنها ابتكرت ورق حائط مطبخ بديعًا من مئات من تذاكر انتظار السيارات ، وعندما تدق طرقات شرطى بعنف على الباب ، ليلوح بكفالة عشرة آلاف دولار كفالة عن مطالبات غير مدفوعة ، وهو ما يدفعها إلى أن تفر هاربة على سلم الطوارئ ، متجهة إلى الغرب ، فقد يكون ذلك حادثا محرِّضا . لقد فعلت ما يجب أن يقوم به الحدث المحفز .

الحدث المحفز يقلب توازن القوى فى حياة بطل الرواية بشكل جوهرى .



شكل رقم (٨)

عندما تبدأ القصة ، يعيش بطل الرواية حياة متوازنة تقريبا ، له نجاحاته وإخفاقاته ، صعوده وهبوطه . ومن منا ليس كذلك؟ لكن الحياة تعتبر فى حالة تحكم نسبى . وربما يقع حدث فجأة ، لكن بشكل حاسم على أية حال ، يربك بشكل جوهرى مؤرجحا قيمة الشحنة لواقع البطل ، إما إلى السلبى أو إلى الإيجابى .

سلبيا: تصل الفتاة التى تركت دراستها إلى لوس أنجلوس ، لكنها تتردد فى أن تشغل وظيفة عادية . يطلب منها رقم الضمان الاجتماعى الخاص بها ، وخوفا من أنها فى هذا العالم ، الذى يعمل بالكمبيوتر ، سوف توقع بها شرطة مانهاتن ، عن طريق إدارة الدخل الذاتى ، فماذا تفعل ؟ هل تختفى تحت الأرض ؟ تبيع مخدرات ؟ تتحول إلى الدعارة ؟

إيجابيا: ربما كان الطارق على الباب أحد الباحثين عن ورثة مع أخبار عن ثروة بمليون دولار تركها قريب مجهول . بعد أن أصبحت ثرية ، أصبحت تحت ضغط شديد ، ويتزايد خوفها ألاّ يتحول هذا الحلم إلى حقيقة .

الحادث المحفز فى معظم الحالات ، حدث مفرد إمّا أنه يحدث مباشرة أو بسببه لبطل الرواية . وبناء على ذلك ، فإنه سرعان ما يدرك أن الحياة خرجت عن التوازن سواء للأفضل أو للأسوأ . حين يلتقى عاشقان لأول مرة ، فإن حدث اللقاء وجها لوجه يغير الحياة مؤقتا إلى الإيجابى . حين يتخلى جيفرى عن الأمان الذى يشعر به مع أسرته فى دافنبورت من أجل هوليود ، فإنه يعرض نفسه للخطر ، وهو يعرف ذلك جيدا .

يحتاج الحدث المحفز أحيانا ، إلى حدثين: مدخل ومخرج . كان مدخل فيلم JAWS: سمكة قرش تأكل سبّاحة وتدفع بجسمها إلى الشاطئ . يكتشف الجثمان مأمور المدينة (روى شايدر) . إذا كان منطق الحدث المحفز يتطلب مدخلا ، فإن الكاتب لا يستطيع أن يؤخر المخرج – على الأقل ليس لوقت طويل – ويترك البطل على جهله بحقيقة أن حياته فاقدة التوازن . تخيل فيلم JAWS بهذا التصميم : القرش يأكل فتاة ، يتبعها المأمور يلعب البولنج ، مسجلا تذاكر انتظار السيارات ، يمارس الجنس

مع زوجته ، ويذهب إلى اجتماع مجلس الآباء والمدرسين ، يزور أمه المريضة .. بينما الجثمان يتعفن على الشاطئ . القصة ليست ساندويتشا من قطع حياة عبثية بين شطيرتين ، من حدث محفز .

فكر فى هذا التصميم سيئ الحظ لفيلم THE RIVER : يفتح الفيلم بالنصف الأول من حدث محفز: يقرّر رجل الأعمال جو ويد (سكوت جلين) أن يبنى سدا على نهر ويعرف أنه سيغرق خمسة مزارع فى هذه العملية . إحدى هذه المزارع تخص توم وميا جارفى (ميل جيبسون وسيسى سباسك) . ومع ذلك لم يخبر أحد توم وميا بالأمر ، لذلك فإنه على امتداد المائة دقيقة التالية نتابع : توم يلعب البيسبول ، نضال توم وميا لجعل المزرعة تحقق ربحا ، يذهب توم للعمل فى أحد المصانع ويشارك فى صراع عمالى . تكسر ذراع ميا فى حادث جرار ، جو يقوم بعدة إيماءات رومانسية لميا . ميا تذهب إلى المصنع لزيارة زوجها المعتصم فى المصنع ، يفشل توم فى النهوض بعد الضغط عليه ، تهمس ميا إليه بكلمة رقيقة فينهض ، وما إلى ذلك .

وقبل النهاية بعشر دقائق ، يقدم الفيلم النصف الثانى من الحدث المحفز: يتجوّل توم فى مكتب جو يرى نموذج السد ، فيقول متأثرا:" إذا أقمت هذا السد ، يا جو فسوف تغرق مزرعتى " . يهز جو رأسه بلامبالاة . ثم يحدث فعلان طبيعيان ، حين تهطل الأمطار ويفيض النهر . يحضر توم ورفاقه جرّاراتهم ، لكى يقيموا ساندا مدعوما على الشاطئ ، يحضر جو جراره بحمق كى يدمر الساند ، ويقف توم وجو جرارا أمام جرار متباعدين بشكل فيه تحد . عند هذه النقطة ، يتراجع جو ويعلن أنه لم يكن يريد أن يبنى السد فى المقام الأول .أفول .

لابد من أن يتفاعل بطل الرواية مع الحدث المحفز

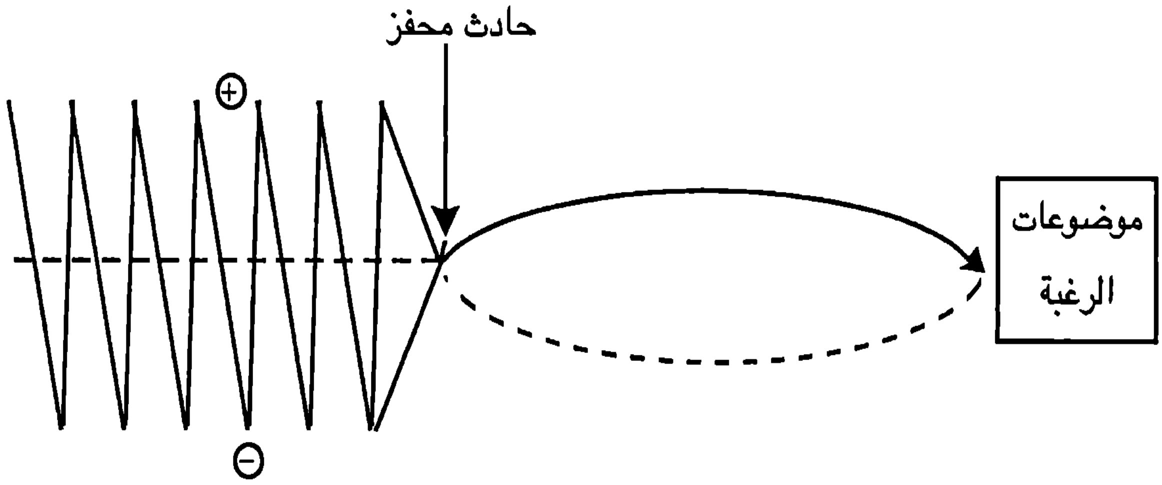
أى رد فعل ممكن باعتبار أن طبيعة الأبطال متغيرة دائما . مثلا ، كم عدد أفلام الوسترن التى بدأت كما يلى : رفقاء سوء يطلقون النار على المدينة ، ويقتلون العمدة

القديم . يتجمع أهالى المدن ، ويذهبون إلى إسطبل الخيل الذى يديره مات ، وهو رام متقاعد أخذ على نفسه عهدا بألا يقتل ثانية . يتوسل إليه العمدة : " مات ، عليك أن تعلق الشارة وأن تأتى لمساعدتنا . أنت الوحيد الذى يمكنه أن يقوم بذلك ." لكن مات يجيب : " لا ، لا ، لقد علّقت سلاحى منذ فترة طويلة " . حينئذ ، ترجوه المدرسة :" لكن يا مات ، لقد قتلوا أمك " . يزيح مات قذارة بمقدم قدمه ، ويقول :" حسنا ، لقد كانت عجوزا وأعتقد أن أجلها قد أزف " . يرفض أن يفعل شيئا ، ولكن هذا رد فعل .

يستجيب البطل للتغيير المفاجئ ، سواء أكان سلبيا أم إيجابيا فى توازن الحياة وذلك بأى أسلوب يلائم الشخصية وعالمها . مع ذلك رفض الفعل لا يمكن أن يستمر لمدة طويلة ، حتى بالنسبة لأكثر الأبطال سلبية فى أفلام الحبكة الدنيا ، لأننا نأمل فى سلطة عليا معقولة على وجودنا ، وإذا قلب أى حدث شعورنا بالتوازن والسيطرة بشكل جوهرى ، فماذا يمكن أن نريد ؟ ماذا يمكن لأى فرد ، بما فيهم بطلنا – أن يريد ؟ استعادة التوازن .

لذلك فإن الحدث المحفز يخرج أولا حياة بطل الرواية من التوازن ، ثم يصاعد فيه الرغبة فى أن يستعيد ذلك التوازن . ومن هذه الحاجة – غالبا بسرعة وأحيانا بترو- يكون لدى البطل موضوع رغبة طبيعى أو موضعى أو مزاجى ، يشعر بأنه ينقصه وأنه فى حاجة إليه ، لكى يضع سفينة الحياة على سطح مستو . وأخيرا يدفع الحادث المحفز بطل الرواية إلى مطاردة نشطة لهذا الموضوع أو الهدف . ويعد هذا كافيا فى كثير من القصص والأنواع: حدث تقذف بعده حياة البطل بعيدا عن أن تكون جيدة ، مثيرة فيه رغبة واعية من أجل تحقيق شىء يشعر أنه سيضع الأمور فى نصابها الصحيح ، ومن ثم يتبعها .

لكن بالنسبة للأبطال الروائيين ،الذين كثيرا ما نعجب بهم ، فإن الحدث المحفز لا يثير الرغبة الواعية ، وإنما اللاواعية أيضا . هذه الشخصيات المعقدة تعانى من معارك داخلية مكثفة ، لأن الرغبتين تكونان فى صراع مباشر . ولا يهم ما تفكر به الشخصية بوعى ، لأن المشاهدين يشعرون أو يتيقنون من أنه فى العمق من نفسه إنما يريد العكس بلاوعى .



شكل رقم (٩)

فى فيلم CARNAL KNOWLEDGE: إذا كان علينا أن ننحى البطل جوناثان (جاك نيكلسون) ، ونسأله " ماذا تريد ؟" فلربما تكون إجابته الواعية: " إننى رجل ذو مظهر حسن ، يتمتع ببعض من مرح ، يكسب معيشته من العمل محاسبا عاما مؤهلاً ويمكن لحياتى أن تكون جنة ، إذا أمكننى أن أجد المرأة المناسبة ، التى تشاركنى إياها " . يتابع الفيلم جوناثان منذ سنوات دراسته الجامعية إلى منتصف العمر لمدة ثلاثين عاما من البحث عن امرأة أحلامه . كان يقابل مرارا وتكرارا نساء جميلات ذكيات ، لكن سرعان ما كانت تتحول شموع الرومانسية إلى عواطف خامدة وأعمال عنف مادى ثم انفصال . كان يلعب دور العاشق الرومانسى الكبير مرارا وتكرارا ، حتى تقع المرأة فى حبه إلى أذنيها ، ثم ينقلب عليها ، يمتهنها ويطردها من حياته .

في الذروة ، يدعو ساندى (آرت جارفنكل) ، وهى زميلة جامعية قديمة ، على العشاء . يعرض على سبيل التسلية شرائح ٣٥ مم لكل النساء اللاتى كن فى حياته ويسمى العرض " استعراض غلمان الكرة " . وعندما كانت تظهر أى واحدة منهن ، كان كمن يعرض على ساندى تفاهات ، موضحا " الخطأ فى أمر كل منهن " . فى مشهد حل العقدة الرئيسية فى القصة كان مع عاهرة (ريتا مورينو) ، التى كان عليه أن يقرأ لها قصيدة غنائية فى مدح قضيبه ، كى يجعله ينتصب . كان يعتقد أنه يسعى لاصطياد المرأة الكاملة ، لكننا نعرف أن لاوعيه يريد أن يهين ويدمر النساء ، وهو ما

كان يفعله على مدى حياته كلها . سيناريو جولز فايفر تصوير بارد لرجل تعرفه كثير من النساء فقط بشكل جيد تماما .

فى فيلم MRS. SOFFEL : كان هناك لص (ميل جيبسون) عام ١٩٠١ ، متهما بارتكاب جريمة قتل وينتظر الإعدام . وقررت زوجة مأمور السجن (ديان كيتون) أن تنقذ روحه تقرّبا لله . قرأت مقاطع من الإنجيل عليه ، آملة حين يشنق أن يذهب إلى الجنة ، وليس إلى الجحيم . كانا قد انجذبا إلى بعضهما . راحت تعد استراحة سجنه كى يهرب ثم لحقت به . مارسا الجنس خلال هربهما ولكن لمرة واحدة . بينما كانت السلطات تضيّق عليه ، تأكد لها أنه على وشك أن يموت ، فقررت أن تموت معه ورجته ، قائلة : " اطلق علىَّ الرصاص " ، ثم استطردت:" فأنا لا أريد أن أعيش يوما بعدك ". جذب الزناد ، لكنه جرحها فقط . وقد سجنت مدى الحياة فى الخاتمة ، لكنها تمضى إلى الزنزانة بافتخار ، باصقة فعلا على وجه سجانها .

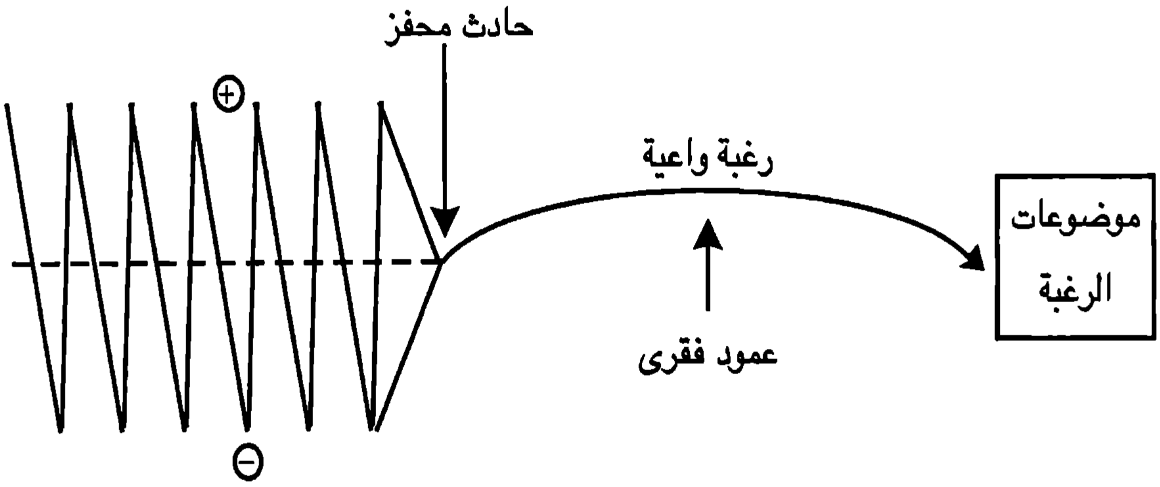
تبدو السيدة سوفل ، وهى تنتقل بسرعة من اختيار إلى اختيار ، ولكننا نحس أن تحت تغيراتها الذهنية توجد رغبة لا واعية فى تجربة فائقة مطلقة ورومانسية بمثل هذه الكثافة ، وهى أنه إذا لم يحدث لها أى شىء مرة أخرى ، فإن الأمر لن يهم ؛ لأنها ستكون قد عاشت من أجل لحظة سمو واحدة . السيدة سوفل العاشقة الرومانسية فى أسمى صورها .

فى فيلم THE CRYING GAME : فيرجس (ستيفن راى) عضو فى الجيش الجمهورى الأيرلندى ومسئول عن عريف إنجليزى (فورست وايتكر) ، الذى وقع أسيرا فى يد وحدته فى الجيش الجمهورى الأيرلندى . يجد فيرجس نفسه متعاطفا مع الأسير ، الذى فى عهدته . حين يقتل العريف ، يفر فيرجس من الخدمة إلى إنجلترا مختفيا عن كل من الإنجليز والأيرلنديين . يقوم بزيارة عشيق العريف (دافيد جونسون) ، لقد سقط فى الحب فقط كى يعرف أنه مخنث . ثم يوقع به الجيش الجمهورى الأيرلندى . فيرجس ، الذى كان متطوعا فى الجيش الجمهورى ، يعرف أنه ليس منظمة أخوية ، لذا حين يأمرونه باغتيال قاضٍ إنجليزى ، فإن ذلك لابد أن يكون متفقا مع شروطه . هل هو وطنى أيرلندى أو لا ؟

يحس المشاهدون من لحظات الفيلم الأولى مع السجين ، تحت نضال فيرجس السياسى الواعى وحتى مشاهد رقته الأخيرة مع ديل ، أن ذلك ليس فيلما حول التزامه بالقضية . تختفى وراء سياسات فيرجس المتأرجحة أكثر الحاجات إنسانية: أن تحب وأن تكون محبوبا .

العمود الفقرى للقصة :

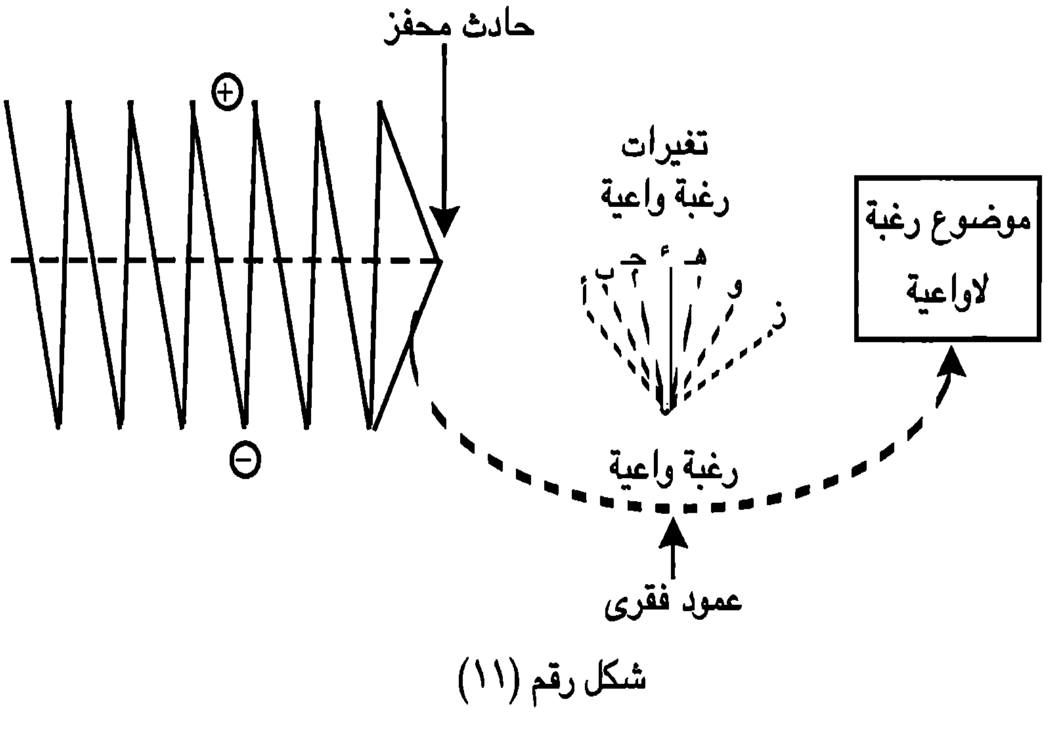
تشكل طاقة الرغبة لدى البطل العنصر الحاسم فى التصميم المعروف بأنه العمود الفقرى للقصة (عبر خط أو عبر موضوع فائق) . والعمود الفقرى هو الرغبة العميقة والجهد المبذول من البطل ، لكى يستعيد توازن الحياة . إنها القوة الأولية الموحدة ، التى تمسك بكل عناصر القصة الأخرى ، لأنه أيا كان ما يحدث على سطح القصة ، فإن كل مشهد وصورة وكلمة هى عنصر من العمود الفقرى متصل بجوهر الرغبة أو الفعل سواء بعلاقة سببية أو موضوعية . وإذا لم يكن لدى البطل رغبة لا واعية ، حينئذ يصبح هدفه الواعى العمود الفقرى . ويمكن على سبيل المثال التعبير عن العمود الفقرى فى أى فيلم لجيمس بوند بالكلمات التالية :



شكل رقم (١٠)

"ليس لدى جيمس رغبات لا واعية كى يهزم النذل أو الشرير ، إنه يريد ويريد فقط أن ينقذ العالم . بالنسبة لقوة القصة الموحدة ، فإن سعى بوند لتحقيق هدفه الواعى لا يمكن أن يتغير . إذا كان عليه أن يعلن "فليذهب د . نو إلى الجحيم . لقد ضقت ذرعا بأعمال التجسس . سأعود إلى الجنوب" ، فإنّ الفيلم سوف ينهار .

من ناحية أخرى ، إذا كان لدى البطل رغبة لا واعية ، فإن هذه ستصبح العمود الفقرى للقصة ، فالرغبة اللاواعية دائما أكثر قوة ومتانة وذات جذور تصل إلى أعماق نفس البطل . حين تقود رغبة لا واعية القصة ، فإنها تمكن الكاتب من أن يبتكر شخصية أكثر عمقا ، ربما تغير رغبته الواعية أكثر من مرة . فيلم **Moby Dick** : لو كان هيرمان ميلفيل قد جعل إهاب بطلا منفردا ، لأصبحت قصته مجرد عمل بسيط ومثير من نوع مغامرات عالية ، مدفوعة بسيطرة فكرة أحادية على القبطان ، لكى يقتل الحوت الأبيض . لكن بإضافة إسماعيل بطلاً ثنائيا ، أثرى ميلفيل عمله محولا إياه إلى قصة كلاسيكية مركبة من نوع الحبكة التعليمية ، ولأن السرد يتم فى الحقيقة من خلال رغبة إسماعيل اللاواعية لقتال شياطين داخلية ، بحثا فى نفسه عن الاستحواذات المدمرة التى يراها فى إهاب - رغبة لا تتناقض فقط مع أمله الواعى فى أن ينجو من رحلة إهاب المجنونة ، لكن ربما تدمره أيضا كما يحدث لإهاب .



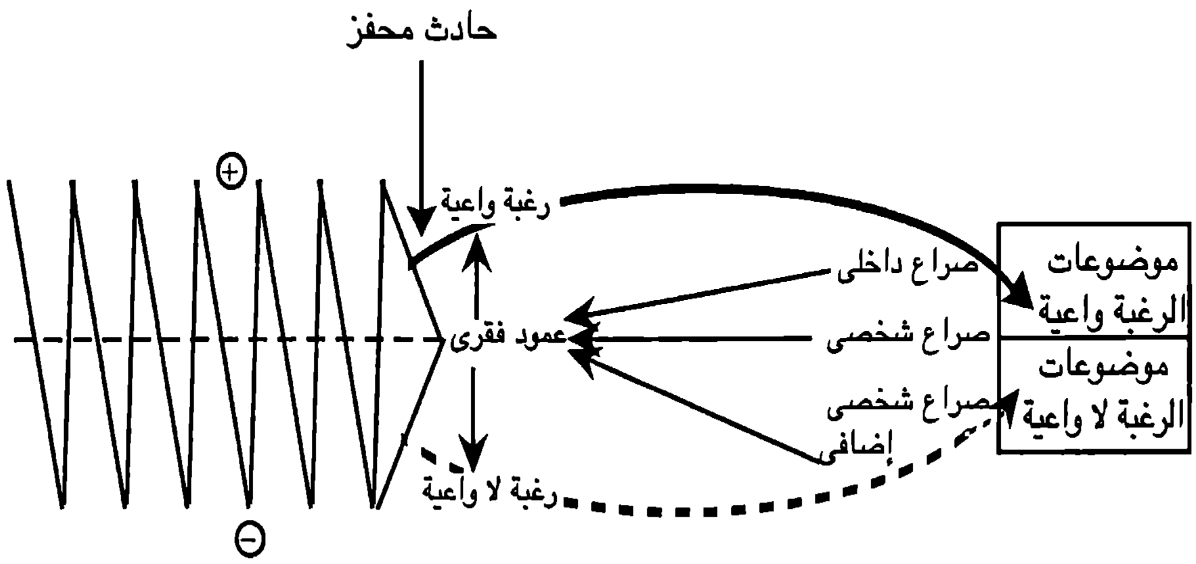
شكل رقم (١١)

فى فيلم THE CRYING GAME يعانى بيرجس الأمَّرين من السياسة ، بينما تقود السرد حاجته اللاواعية لأن يحب وأن يكون محبوبا . جوناثان يبحث عن " المرأة الكاملة " فى فيلم CARNAL KNOWLEDGE ، فارا من علاقة إلى أخرى ، بينما رغبته اللاواعية ، التى تكمن فى إذلال النساء وتدميرهم ، لا تتغير أبدا . قفزات الرغبة فى عقل السيدة سوفيل كبيرة - بدءا من الخلاص إلى الإدانة واللعن - بينما تحاول دون وعى البحث عن تجربة رومانسية متعالية . يحس المشاهدون بأن انتقالات بطل الرواية المعقدة المتعجلة ، هى مجرد انعكاسات للشىء الوحيد الذى لا يتغير أبدا: الرغبة اللاواعية .

البحث أو السعى :

من وجهة نظر الكاتب ، وهو يتطلع من الحدث المحفز " نزولا إلى العمود الفقرى " حتى ذروة الفصل الأخير ، وعلى الرغم من كل ما قلناه عن النوع ومختلف الأشكال من قوس الحبكة إلى ضد الحبكة ، فهناك فى الحقيقة قصة واحدة . ونجد أننا فى الجوهر ، نحكى الحكاية نفسها لأنفسنا ، بطريقة أو أخرى ، وذلك منذ فجر الإنسانية ، وقد يكون من المفيد أن تسمى تلك القصة بالبحث أو السعى . تأخذ كل القصص شكل البحث أو السعى .

الحدث يجعل حياة الشخصية تفقد التوازن ويلقى به سواء للأفضل أو للأسوأ ويوقظ فيه رغبة واعية أو غير واعية ، بما يشعر أنه سوف يعيد إليه التوازن ، واضعا إياه على طريق البحث عن موضوع رغبته ضد قوى معادية (داخلية ، أو شخصية ، أو من خارج شخصيته) . ربما يحققها وربما لا يحققها . تعد تلك قصة باختصار شديد .



البحث

حادث محفز
⊕
رغبة واعية
موضوعات
الرغبة واعية
صراع داخلى
عمود فقرى
صراع شخصى
موضوعات
الرغبة لا واعية
صراع شخصى
إضافى
رغبة لا واعية
⊖

شكل رقم (١٢)

الشكل الأساسى للقصة بسيط ، لكن ذلك مثل قولنا إن الشكل الأساسى للموسيقى بسيط . وهو كذلك فعلا . إنها عبارة عن الاثنتى عشرة نغمة . لكن هذه النغمات الاثنتى عشرة تدخل فى أى شىء وكل شىء نطلق عليه اسم موسيقى . العناصر الأساسية للبحث الأنغام الاثنتى عشرة لموسيقانا ، اللحن الذى أنصتنا إليه طوال حياتنا . المؤلف مثل الموسيقى ، الذى يجلس إلى البيانو ، يتخذ الكاتب هذا الشكل الذى يبدو بسيطا ليكتشف مدى تعقد التأليف بشكل غير معقول ، ومدى صعوبة القيام به .

لكى تفهم شكل البحث فى قصتك ، عليك فقط أن تجرد موضوع بطلك . ثم تتعمق نفسيته وأن تجد إجابة أمينة عن السؤال : "ماذا يريد ؟" . ربما كانت الرغبة فى شىء يمكن أن يقوم به : شخص يحبه ، كما فى فيلم MOONSTRUCK . ربما تكون الحاجة لنمو داخلى: نضج كما فى فيلم BIG . لكن سواء أكان تغيرا عميقا فى العالم الحقيقى – أمان من أسماك القرش الغازية ، كما فى JAWS – أم تغيراً داخليًا فى عالم روحانى – حياة مليئة بالمعنى ، كما فى TENDER MERCIES – بالنظر إلى قلب البطل

واكتشاف رغبته ، فإنك تبدأ فى رؤية قوس قصتك ، البحث أو السعى الذى سيدفعه الحدث المحفز إليه .

تصميم الحدث المحفز :

يحدث الحدث المحفز فقط من خلال أحد أسلوبين: إما عشوائيا أو بشكل سببى ، إما مصادفة أو بقرار . إذا تم الأمر بقرار ، فيمكن أن يتخذه البطل - كان قراراً فى **LEAVING LAS VEGAS** أن يشرب حتى الموت ، أو كما فى **KRAMER VS KRAMER** ، بواسطة شخص له سلطة أن يفسد البطل - قرار السيدة كرامر أن تترك السيد كرامر وطفلهما . أما إذا تم مصادفة ، فربما يكون مأساويا - مثل ذلك الحادث ، الذى يقتل زوج أليس ، كما فى **ALICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE** ، أو كان أمرا مكتشفا بالصدفة - مثل متعهد رياضى يقابل بطلة رياضية جميلة وموهوبة فى **PAT AND MIKE** . لا توجد هناك وسائل أخرى ، غير الاختيار أو الصدفة .

الحدث المحفز للحبكة المركزية لابد أن يقع على الشاشة - وليس فى القصة الخلفية ، وليس بين مشاهد بعيدا عن الشاشة . لكل حبكة فرعية حدثها المحفز ، الذى ربما يجرى أو لا يجرى على الشاشة ، ولكن حضور المشاهدين فى الحدث المحفز للحبكة المركزية أمر حاسم بالنسبة لتصميم القصة ، وذلك لسببين :

الأول ، حين يشهد المشاهدون حدثا محفزا ، فإن سؤال الفيلم الدرامى المحورى سيكون تنويعا حول : " كيف سينفذ هذا ؟" . فى فيلم **JAWS** ، كان السؤال: هل سيستطيع مأمور المدينة أن يقتل القرش ، أو سيقتل القرش المأمور ؟ . وفى فيلم **LA NOTE** بعد أن تخبر ليديا (جين مورو) زوجها (مارسيلو ماستوريانى) أنه يكرهها وأنها ستتركه ، يكون السؤال : هل ستتركه فعلا أو ستبقى ؟ . وكذلك جالساغر فى فيلم **THE MUSIC ROOM** ، حيث نتابع بيسواس (هازر روى) ، الأرستقراطى ، العاشق للموسيقى ، يقرر أن يبيع مجوهرات زوجته ، ثم قصره كى يمول هواه للجمال . هل سيدمر التبذير هذا الخبير أو سيعالجه ؟

الحبكة المركزية للحدث المحفز بلغة هوليود " الخطاف الكبير . يجب أن تحدث على الشاشة ، لأن هذا الحدث الذى يحفز ويمسك بفضول المشاهدين . النهم إلى الإجابة عن السؤال الدرامى الرئيسى يستحوذ على اهتمام المشاهدين ، ممسكا بهم حتى ذروة الفصل الأخير .

ثانيا ، مشاهدة الحدث المحفز تعكس صورة من المشهد الإجبارى إلى خيال المشاهدين . المشهد الإجبارى (وهو معروف أيضا بالأزمة) حدث يعرف المشاهدون أنهم لابد أن يروه قبل أن تنتهى القصة . هذا المشهد سيضع البطل فى مواجهة مع أكثر القوى عداء فى بحثه ، تلك القوى التى تحركت إلى الحياة بواسطة الحدث المحفز ، الذى سيحشد تركيزا وقوة عبر مسار القصة . يسمى المشهد إجباريا ، لأن الكاتب بعد أن ناوش المشاهدين على توقع هذه اللحظة ، سيكون مجبرا على أن يفى بوعده وأن يعرضه عليهم .

فى فيلم **JAWS** : حين تهاجم أسماك القرش مصطافة ويكتشف المأمور بقاياها ، فسرعان ما تأتى إلى الذهن صورة حية: أسماك القرش والمأمور يخوضان معركة وجها لوجه . لا ندرى كيف سنمضى إلى هناك ؟ أو كيف سينفذ ذلك ؟ لكننا نعرف أن الفيلم لا يمكن أن ينتهى قبل أن يكون الشريف فعليا فى فك القرش . لم يتمكن كاتب السيناريو بيتر بينشلى أن يقدم هذا الحدث الحاسم من وجهة نظر سكان المدينة ، وهم يحدقون إلى البحر بواسطة النظارات المعظمة ، وهم يتساءلون : " هل ذلك هو المأمور ؟ هل تلك أسماك القرش ؟ " ثم يحدث الانفجار (بوم) ! ثم يظهر المأمور والباحث البيولوجى (ريتشارد درايفوس) ، وهو يسبح إلى الشاطئ صائحا " يا له من قتال ، دعونى أخبركم بأمره " ، وذلك لأنه بمجرد انعكاس الصورة فى أذهاننا ، كان بينشلى مجبرا على أن يضعنا مع الشريف حيث كان الأمر يحدث .

على خلاف أنواع الحركة ، التى تجلب المشهد الإجبارى حالا وحيًّا إلى الذهن ، هناك أنواع أخرى تلمح إلى هذا المشهد فى الحدث المحفز ، ثم مثل الصورة السلبية فى المحلول الحمضى ، تبدأ تدريجيا فى الظهور . فى فيلم **TENDER MERCIES** نتابع

ماك سليدج ، وهو يغرق إسرافا فى الشراب وفى حياة لا معنى لها بالمرة . صعوده من القاع يبدأ ، حين يقابل امرأة وحيدة مع ابن يحتاج أبا . وهو ما يلهمه أن يكتب عددا من الأغانى الجديدة ، ثم يقبل العماد للابن ويحاول أن يحل السلام مع ابنته المغتربة . وسرعان ما يصنع تدريجيا من تلك القطع حياة مليئة بالمعنى .

يستشعر المشاهدون أن تنين اللامعنى يدفع بسليدج إلى القاع ، وهو ما يتطلب منه أن يرفع مرة أخرى رأسه الرهيب ، فالقصة لا يمكن أن تنتهى حتى تصفعه على وجهه عبثية الحياة القاسية - وبقوة مدمرة هذه المرة . يأتى المشهد الإجبارى على شكل حادث خفى يقتل ابنته الوحيدة . وإذا كان المخمور يحتاج إلى عذر كى يلتقط الزجاجة ثانية ، فإن ذلك يؤدى الغرض فعلا ، موت ابنته يدفع زوجته السابقة إلى غيبوبة مخدرة ، لكن سليدج يجد القوة لكى يستمر .

كان موت ابنة سليدج " إجباريا " فى هذا المشهد : افترض أن هورتون فوت قد كتب هذا السيناريو: يستيقظ سليدج المدمن عديم الأصدقاء ذات صباح ، وليس فى حياته ما يعيش من أجله . ثم يقابل امرأة ، يقع فى حبها ، يحب ابنها ، ويريد أن يربيه ، يجد إيمانا ويكتب لحنا جديدا . أقول . هذه ليست قصة ، بل حلم يقظة . إذا أحدث البحث عن معنى تغيرا عميقا فى سليدج ، فكيف يعبر فوت عن ذلك ؟ لا يتم ذلك بواسطة تصريحات عن تغير القلب ، الحوار الذى يفسر ذاته لا يقنع أحدا . يجب أن يختبر ذلك بواسطة حدث أبعد ، بواسطة اختبار وفعل شخصية يملؤها الضغط وحدث - مشهد (أزمة) إجبارى وذروة الفصل الأخير .

حين أقول إن المشاهدين " يعرفون " ، بأن حدثا إجباريا ينتظرهم ، فهم لا يعرفون بمعنى موضوعى . إذا أسىء تناول هذا الحدث ، فلن يخرج المشاهدون وهم يفكرون "يا لها من ضربة سريعة حقيرة . لا يوجد مشهد إجبارى" . وبالأحرى ، فإن المشاهدين يعرفون بالحدس عندما يكون هناك شىء مفقود . لقد علَّمت طقوس القص المشاهدين على امتداد العمر ، أن يتوقعوا أن القوى المعادية للبطل ، التى تكشف عن نفسها فى الحدث المحفز سوف تبنى إلى المدى الأقصى تجربة إنسانية ، وأن السرد

لا يمكن أن ينتهى حتى يكون البطل بشكل ما وجها لوجه مع تلك القوى فى أقصى قوتها . ربط الحدث المحفز لقصة بأزمتها هو عنصر يلقى بظلاله بواسطة ترتيب أحداث مبكرة تمهيدا لأحداث تالية . وفى الحقيقة ، فإن أى اختيار تقوم به من حيث النوع والمحيط والشخصية والحالة النفسية - سينذر بذلك ، فأنت ترشد المشاهدين ، بكل سطر من حوار أو صورة من حدث ، كى يتوقعوا أشياء معينة ممكنة . لذلك عندما تقع الأحداث فإنها قد تشبع إلى حد ما ما خلقته من توقعات . ومع ذلك ، فإن المكون الأول من إلقاء الظلال هو عكس المشهد الإجبارى (الأزمة) فى خيال المشاهدين بواسطة حدث محفز .

وضع الحدث المحفز :

أين يجب أن يوضع الحدث المحفز فى التصميم الكلى للقصة ؟ باعتباره قاعدة بحكم التجربة ، فإن أول حدث رئيسى للحبكة المركزية يجب أن يحدث خلال ال ٢٥٪ الأولى من السرد . هذا مرشد جيد أيا كان الوسيط . كم من الزمن يمكنك أن تجعل مشاهدى المسرح يجلسون فى الظلام قبل أن تظهر القصة فى المسرحية ؟ هل يمكنك أن تترك القارئ يحرث عبر المائة صفحة الأولى من رواية تتكون من أربعمائة صفحة قبل أن يجد الحبكة المركزية ؟ كم من الزمن سيمر قبل أن يسيطر عليه الملل الذى لا يمكن تلافيه ؟ المعدل أن يجد المشاهد الحدث المحفز فى الحبكة المركزية خلال النصف ساعة الأولى من فيلم الحركة الذى يستغرق ساعتين .

قد يكون ذلك هو أول شيء يحدث فى الثلاثين ثانية الأولى من SULLIVAN'S TRAVELS حين نتابع سوليفان (جول ماكريا) ، وهو مخرج أفلام تافهة وإن كانت تدرّ ربحا ، يتحدى الاستوديو ، ويشرع فى صنع فيلم ذى أهمية اجتماعية . وفى خلال أول دقيقتين من ON THE WATERFRONT نجد تيرى (مارلون براندو) يساعد على نحو أخرق مجموعة من رجال العصابات لقتل صديق .

وقد يقع الحدث المحفز متأخرا بعد ذلك بكثير . بعد سبع وعشرين دقيقة من فيلم TAXI DRIVER ، نتابع إريس (جودى فوستر) وهى عاهر مراهقة تقفز إلى سيارة أجرة ترافيس بيكل (روبرت دى نيرو) . لكن سرعان ما يعيدها قوادها إلى الشارع ، مستثيرا ترافيس كى ينقذها . كما تمضى نصف ساعة من فيلم ROCKY ، عندما يوافق روكى بالبوا (سالفستر ستالونى) مصارع من ناد غير معروف على نزال أبولو كريد (كارل ويثرس) على بطولة العالم للوزن الثقيل . ثم حين يعزف سام " بينما الوقت يمضى " ، بعد ثلاثين دقيقة من فيلم CASABLANCA ، تظهر إلزا ثانية في حياة ريك ، واحدة من أعظم قصص الحب على الشاشة .

أو قد يوضع حدث محفز فى أى مكان وسط . ومع ذلك ، إذا وصل الحدث المحفز فى الحبكة المركزية متأخرا عن خمس عشرة دقيقة من زمن الفيلم ، يصبح الملل مخاطرة واردة . ولذلك بينما ينتظر المشاهدون الحبكة الرئيسية ، قد تكون هناك حاجة إلى حبكة فرعية لإثارة اهتمامهم .

فى TAXI DRIVER ، هناك حبكة فرعية تستولى علينا ، وهى محاولة ترافيس لوتانيك المجنونة للقيام بعملية اغتيال سياسى . فى فيلم ROCKY تمسك بنا قصة حب فى الجيتو بين أدريان الخجولة (تاليا شاير) وروكى الذى لا يقل عنها اضطرابا . فى CHINATOWN خدع جيتس فى التحقيق مع هوليز مولوراى المتهم بالدعارة ، وهذه الحبكة الفرعية تذهلنا ، وهو يحاول جاهدا أن يخرج نفسه من تلك الورطة . وفى CASABLANCA يشدنا الفصل الأول بأحداثه المحفزة وما فيها مما يزيد عن خمس حبكات فى أماكن جيدة .

لكن كيف نجعل المشاهدين يجلسون خلال حبكة فرعية ، منتظرين لمدة نصف ساعة حتى تبدأ حبكة الفيلم الرئيسية ؟ فيلم روكى ROCKY مثلا من نوع أفلام الرياضة . لماذا لا يبدأ بمشهدين سريعين: بطل الوزن الثقيل يوجه لمقاتل النادى لكمة فى البداية ، يتبعها روكى الذى يقبل القتال . لكن لماذا لا يبدأ الفيلم بحبكته المركزية ؟

لأنه إذا كان الحدث المحفز لفيلم روكى ROCKY ، أول حدث نراه ، فإن رد فعلنا سيكون هزة لامبالاة و " وماذا بعد ؟ " . ولذلك ، يستخدم ستالونى النصف ساعة

الأولى كى يرسم عالم روكى وشخصيته ببراعة واقتصاد لدرجة أنه حين يوافق روكى على النزال ، يكون رد فعل المشاهدين قويا وكاملا: " هذا ؟ ذلك الخاسر ؟ ! " . إنهم يجلسون مصدومين مروعين من الهزيمة الدموية والمدمرة التى تنتظرهم .

ادخل حدث الحبكة المركزية المحفز بأسرع ما يمكن .. ولكن ليس قبل أن تنضج اللحظة .

يجب أن "يربط " الحدث المحفز المشاهدين باستجابة عميقة وكاملة . يجب ألا تكون استجابتهم عاطفية فقط ، بل عقلانية أيضا . يجب ألاّ يجتذب هذا الحدث مشاعر المشاهدين فحسب ، بل يجب أن يجعلهم يسألون السؤال الدرامى ، وأن يتخيلوا المشهد الإجبارى . ولذلك ، فإن موقع الحدث المحفز فى الحبكة المركزية يوجد فى الإجابة عن السؤال : كم يحتاج المشاهدون من وقت حتى يتعرفوا على البطل وعالمه ، حتى تكون لديهم استجابة كاملة .

فى بعض القصص ، لاشىء . إذا كان الحدث المحفز طرازا بدئيا فى طبيعته ، فإنه لا يتطلب مقدمة ، ويجب أن يحدث فورا . أول جملة من قصة " المسخ " لكافكا هى : " ذات يوم استيقظ جريجور سامسا ليكتشف أنه قد تحول إلى صرصور كبير وفى فيلم KRAMER VS. KRAMER : تتخلى زوجة عن زوجها وتترك طفلها معه ، يحدث ذلك فى الدقيقتين الأوليين من الفيلم . لا يحتاج الأمر إلى تحضير ، لأننا سرعان ما نفهم الأثر لذلك على حياة أى فرد . فى فيلم JAWS : يأكل القرش إحدى السابحات ويكتشف المأمور الجسد . هذان المشهدان يصدماننا من الثوانى الأولى ، بينما ندرك الرعب بشكل مباشر .

لنفترض أن بيتر بينشلى قد افتتح فيلم JAWS بمشاهد للمأمور ، وهو يترك عمله فى شرطة نيويورك ، وينتقل إلى جزيرة آميتى ، بحثا عن حياة هادئة كضابط قانون فى تلك المدينة المنتجع ونقابل أسرته ونقابل مجلس المدينة والعمدة . يجذب الصيف المبكر السياح . أوقات سعيدة . ثم يأكل القرش شخصا ما . ولنفترض أن سبيلبرج كان غبيا بما فيه الكفاية كى يصور كل هذا العرض ، هل كان علينا أن نراه ؟ لا ،

ولكانت المحررة فيرنا فيلدز قد تخلصت منه فى غرفة المونتاج ، شارحة أن كل ما يحتاج أن يعرفه المشاهدون عن المأمور وأسرته والعمدة ومجلس المدينة والسياح سيقدمه على نحو درامى فى رد فعل المدينة على الهجوم .. لكن فيلم JAWS يجب أن يبدأ بالقرش .

بأسرع ما يمكن ولكن ليس قبل أن تنضج اللحظة . . عالم كل قصة مختلف عن غيره وكذلك شخصياتها ، ولذلك فإن كل حدث محفز هو حدث مختلف ويقع فى نقطة مختلفة . إذا جاء سريعا جدا ، ربما يربك المشاهدين . وإذا جاء متأخرا جدا ، ربما أصاب المشاهدين بالملل . فى اللحظة التى يكون لدى المشاهدين فهم كافٍ للشخصية وعالمها ، لكى يتفاعلوا معها بشكل كامل ، قم بتنفيذ الحدث المحفز ، وليس قبل أى مشهد آخر أو بعده . اللحظة المناسبة تكتشف بالشعور مثلما هى بالتحليل .

إذا كان لدينا ، نحن الكتاب خطأ شائع فى تصميم الحدث المحفز ووضعه مكانه ، فلأننا عادة نؤخر الحبكة المركزية ، بينما نحشد المشاهد الافتتاحية بالعرض . نحن نستهين بمعرفة وتجربة حياة المشاهدين ، عارضين شخصياتنا وعالمها بتفاصيل مملة ، رغم أن الذاهب إلى الفيلم قد أشبع بها تماما من خلال قدرته على الفهم .

إنجمار برجمان واحد من أفضل مخرجى السينما ، لأنه فى رأيى ، أفضل كاتب سيناريو . الصفة التى ينفرد بها فى كتابته ، اقتصاده الشديد - قليل جدا ما يقصه علينا عن أى شىء . فى فيلمه THROUGH A GLASS DARKLY مثلا ، فإن كل ما نعرفه عن شخصياته الأربع هو أن الأب أرمل ، روائى يحقق أفضل مبيعات ، وزوج ابنته طبيب ، وابنه طالب ، وابنته مصابة بانفصام فى الشخصية ، تعانى من المرض نفسه الذى قتل أمها . كانت قد خرجت من مستشفى للأمراض العقلية ، كى تلحق بأسرتها لعدة أيام على شاطئ البحر ، وهذا الفعل وحده يقلب موازين القوى فى كل حياتهم ، دافعا بدراما قوية منذ اللحظات الأولى .

لا توجد مشاهد توقيع كتب تجعلنا نفهم أن الأب يحقق نجاحا تجاريا ، وليس نجاحا نقديا . لا توجد مشاهد فى غرفة عمليات تبين مهنة الطبيب . لا توجد مشاهد

فى مدرسة داخلية تفسر كم يحتاج الابن إلى أبيه . ليست هناك جلسات علاج بالصدمة الكهربية كى تشرح عذاب الابنة . يعرف برجمان أن مشاهديه من أبناء المدن سيدركون بسرعة الإشارات الكامنة وراء أفضل المبيعات والطبيب والمدرسة الداخلية ومستشفى الأمراض العقلية .. وأن القليل يعنى الكثير دائما .

نوعية الحدث المحفز :

تحكى نكتة محببة بين موزعى الأفلام ما يلى: يبدأ الفيلم الأوروبى النموذجى بسحب ذهبية مشمسة . قطع على ما هو أكثر سرورا ، سحب منتفخة . قطع مرة أخرى على ما هو أكثر إدهاشا ، سحب متداخلة . يبدأ فيلم هوليود بسحب ذهبية متلاطمة . فى اللقطة الثانية تظهر نفاثة جامبو ٧٤٧ من بين السحب . وفى اللقطة الثالثة تنفجر .

ما نوع الحدث ، الذى ينبغى أن يكونه الحدث المحفز ؟

يحمل فيلم ORDINARY PEOPLE حبكة مركزية وحبكة فرعية ، يلتبس الأمر عادة فى التفريق بينهما بسبب تصميمهما غير التقليدى . كونراد (تيموثى هيوتون) ، بطل الحبكة الفرعية للفيلم ذات الحدث المحفز ، الذى يودى بحياة شقيقه الأكبر فى عاصفة بحرية . كونراد ينجو ، لكنه يشعر بالذنب والرغبة فى الانتحار . موت الأخ فى القصة الخلفية يقدم دراميا عن طريق اللقطات الارتجاعية أزمة / الذروة للحبكة الفرعية ، حين يعيش كونراد مرة أخرى حدث القارب ، يختار أن يعيش .

كالفين ، والد كونراد (دونالد سذرلاند) الذى يقود الحبكة المركزية . على الرغم من أنه يبدو سلبيا ، فهو وفق التعريف بطل الرواية : الشخصية المتعاطفة ، التى لها إرادة وقدرة على مواصلة رغبة حتى نهاية الخط . طوال الفيلم يبحث كالفين عن السر القاسى ، الذى يؤرق أسرته ويجعل التصالح بين ابنه وزوجته مستحيلا . بعد نضال مؤلم يكتشفه : كانت زوجته تكره كونراد ، ليس منذ موت ابنها الأكبر ، لكن منذ مولد كونراد .

عند الأزمة ، يواجه كالفين زوجته بث (مارى تيلور مور) بالحقيقة : امرأة لديها هوس بالنظام ، تريد طفلا واحدا فقط . وعندما جاء ابنها الثانى بعد ذلك كانت ترفض توقه الشديد للحب ، فى الوقت الذى كانت تحب ابنها الأول فقط . كانت تكره كونراد دائما وكان دائما يشعر بذلك . وهذا السبب فى أنه حاول الانتحار بعد موت أخيه . حينئذ يدفع كالفين الذروة : ينبغى أن تتعلم أن تحب كونراد أو ترحل . تتجه بث نحو خزانة صغيرة ، تعبئ حقيبة وتخرج . إنها لا تستطيع أن تواجه عدم قدرتها على حب ابنها .

هذه الذروة ، تجيب عن السؤال الدرامى الرئيسى : هل ستحل الأسرة مشاكلها فيما بينها أو تتمزق ؟ بالعودة من هذه النقطة نبحث عن الحدث المحفز ، الحدث الذى قلب توازن حياة كالفين ودفع به إلى البحث .

يبدأ الفيلم بكونراد عائدا إلى البيت من مستشفى نفسية ، على افتراض أنه قد عولج من الاضطراب العصبى الانتحارى . يشعر كالفين أن الأسرة قد نجت من خسارتها ، واستردت توازنها . فى صباح اليوم التالى وفى حالة نفسية سيئة ، يجلس كونراد أمام أبيه على مائدة الإفطار . تضع بث طبقا من العيش المحمر الفرنسى تحت وجه ابنها . يرفض أن يأكل . تنتزع الطبق بعيدا ، متوجهة نحو الحوض ، وتفرغ إفطاره فى حوض الفضلات ، مغمغمة : "لا يمكنك أن تبقى على العيش الفرنسى المحمر" .

تقطع كاميرا المخرج روبرت ردفورد على الوالد ، بينما حياة رجل تنسحق يشعر كالفين فورا أن الكراهية قد عادت مع الرغبة فى الانتقام . تخفى وراءها شيئا مخيفا . هذا الحادث المروع يملأ المشاهدين بالفزع ، وهو يتفاعل ويفكر: " انظر ماذا فعلت مع ابنها . إنه عائد توا من المستشفى ، وهذا ما تفعله معه ".

الروائى جوديث جيست وكاتب السيناريو ألفين سارجنت كالفين قدَّما صورة هادئة ، الرجل الذى لن ينتفض من المائدة ، ويحاول أن يدفع زوجته وابنه إلى الصلح . تفكيره الأول أن يمنحهما وقتا وحبا مشجعا ، كما يبدو فى مشهد صورة الأسرة

الفوتوغرافية . حين يعرف بمتاعب كونراد فى المدرسة ، يستأجر طبيبا نفسيا له . يتكلم برقة مع زوجته ، آملا أن تفهم .

ولأن كالفين كان رجلا مترددا حنونا ، كان على سارجنت أن يبنى ديناميكية تطورات الفيلم حول حبكة فرعية . صراع كونراد مع الانتحار أكثر حيوية من بحث كالفين الرقيق ، ولذلك قدم سارجنت الحبكة الفرعية للولد مانحا إياها تأكيدا ووقتا قليلا ، بينما كان يزيد بحذر من قوة دفع الحبكة المركزية نحو الخلفية . تنتهى الحبكة الفرعية بمضى الوقت فى مكتب الطبيب النفسى ، لقد أصبح كالفين مستعدا لأن يدفع الحبكة المركزية إلى نهايتها المدمرة . المهم أن الحدث المحفز ، مع ذلك ، فى ORDINARY PEOPLE قد تفجر بواسطة صوت إلقاء خبز محمر فرنسى فى حوض الفضلات .

لقد كتب هنرى جيمس بلماعية عن فن القصة فى مقدمات رواياته ، وقد سألوه ذات مرة : "ما الذى يمكن أن يعد حدثا ؟" . قال إن الحدث يمكن: أن يكون شيئا صغيرا كأن تضع امرأة يدها على المائدة ، وهى تنظر إليك "بطريقة معينة" . وفى الإطار الصحيح ، قد تعنى مجرد إشارة أو نظرة مثل تلك ، "إننى لن أراك مرة أخرى " ، أو " سأظل أحبك إلى الأبد "- أى أن تصنع حياة أو أن تدمرها" .

يجب أن تكون نوعية الحدث المحفز (والمقصود هنا ، أى حدث) مناسبة للعالم والشخصيات وللجنس الأدبى المحيط بها . بمجرد أن تفهم ، يصبح على الكاتب أن يركز على وظيفتها . هل يقلب الحدث المحفز بشكل جوهرى توازن القوى فى حياة البطل ؟. هل يوقظ الرغبة فى البطل ، كى يسترد ذلك التوازن ؟ هل يلهمه بالرغبة الواعية لذلك الهدف سواء أكان ماديا أم معنويا ، الذى يشعر بأنه سيعيد ذلك التوازن ؟ بالنسبة للبطل المعقد ، هل يجلب لحياته رغبة لاواعية مناقضة لحاجته الواعية ؟ هل يضع بطل الرواية فى بحث من أجل تحقيق رغبته ؟ هل تثير السؤال الدرامى الرئيسى فى عقول المشاهدين ؟ هل تعكس صورة للمشهد الإجبارى ؟ إذا كانت تفعل كل ذلك ، فيمكن عندئذ أن تكون حدثا صغيرا ، مثل امرأة تضع يدها على مائدة ، وهى تنظر إليك "بطريقة معينة"

ابتكار الحدث المحفز :

ذروة الفصل الأخير المشهد الأكثر صعوبة: إنها روح السرد ، فإذا فشلت ، فشلت القصة . كما أن المشهد الذى يلى ذلك فى الصعوبة من ناحية الكتابة ، الحدث المحفز فى الحبكة المركزية . إننا نعيد كتابة هذا المشهد أكثر من أى مشهد آخر . لذا هنا بعض الأسئلة ، التى ينبغى أن تسألها كى تساعد على تذكرها :

ما أسوأ شىء يمكن أن يحدث للبطل ؟ كيف يمكن تحويل ذلك ليصبح أفضل شىء ممكن يمكن أن يحدث له ؟

فى فيلم KRAMER VS. KRAMER ، كان الأسوأ : كارثة تحدث لمدمن العمل كرامر (داستين هوفمان) ، حين تهجره زوجته مع ابنه . والأفضل : أن يتحول ما يحدث ، ليكون الصدمة التى يحتاجها ، حتى يحقق رغبته اللاواعية فى أن يكون كائنا محبا .

فى فيلم AN UNMARRIED WOMAN ، كان الأسوأ: حين يخبرها زوجها بأنه يهجرها من أجل أخرى ، تتقيأ إريكا (جيل كلايبورج) . وكان الأفضل : أن يصبح هجره تجربة تحرر ، تسمح لهذه المرأة المعتمدة على الرجل أن تحقق رغبتها اللاواعية فى الاستقلال والاعتماد على الذات .

أو: ما أفضل شىء يمكن أن يحدث لبطل روايتى ؟ كيف يمكن أن يصبح أسوأ شىء ممكن ؟

فى فيلم DEATH IN VENICE ، فقد فون آشنباخ (ديرك بوجارد) زوجته وأطفاله فى وباء . ومنذ ذلك الوقت ، دفن نفسه فى العمل إلى درجة الانهيار النفسى والعضوى ، وبعث به طبيبه إلى منتجع فينيسيا كى يتعافى . كان الأفضل : أن يقع فى الحب بجنون وعجز .. لكن مع فتى . يقوده هواه إلى الشباب الجميل وتقوده استحالته إلى اليأس . وكان الأسوأ : حين اجتاح وباء جديد فينيسيا ، وعجلت أم الفتى بالابتعاد سريعا ، فتريث فون آشنباخ فى انتظار الموت والهرب من بؤسه .

فى فـيلم الأب الروحى ، الجـزء الثـانى THE GODFATHER , PART II ، كـان الأفضل : بعد أن أصبح مايكل (آل باتشينو) على رأس أسرة دون كورليون ، قراره أن يأخذ أسرته إلى العالم الشرعى . وكان الأسوأ: أن ينتهى تنفيذ نظام المافيا القاسى فى الولاء ، إلى اغتيال أقرب مساعديه والابتعاد عن زوجته وأطفاله وقتل أخيه ، ليصبح إنسانا ممزقا وبائسا .

ربما تتحول القصة أكثر من مرة على هذا النحو . ما الأفضل ؟ كيف يمكن لذلك أن يصبح الأسوأ ؟ كيف يمكن أن ينقلب ذلك ثانية لخلاص البطل ؟ أو: ما الأسوأ ؟ وكيف يمكن أن يصبح ذلك الأفضل ؟ كيف يمكن أن يقود ذلك البطل إلى إدانة ؟ نحن ننجذب باتجاه " الأفضليات " و " الأسوأيات " ، لأن القصة - باعتبارها فنا - ليست حول أرضية متوسطة من التجربة البشرية .

يتيح الحدث المحفز لنا فرصة ، كى نصل إلى حدود الحياة . إنه نوع من انفجار . ربما يوجد حقيقة ، فى أفلام الحركة انفجار ، ويكون فى أفلام أخرى صامتا مثل ابتسامة . لا يهم مدى كونه رقيقا أو مباشرا ، لكنه يجب أن يقلب حالة الوضع الراهن للبطل ، وينقل حياته من حالتها الوجودية ، حتى يغزو التشوش كون الشخصية . من هذه الفورة ، يجب أن تجد ذروة ، أن تجد حلا سواء للأسوأ أو للأفضل ، يعيد ترتيب الكون وفق نظام جديد .

(٩)

تصميم فصل

تعقيدات التطور :

العنصر الثانى من التصميم المكون من خمسة أجزاء ، التعقيدات التصاعدية: جسم القصة الكاسح ، الذى يتطور من حدث محفز إلى أزمة / ذروة من فصل الختام . تعقد تعنى أن تجعل الحياة صعبة بالنسبة للشخصيات . وأن تعقد بشكل تصاعدى تعنى أن تولد صراعا أكثر وأكثر أمام الشخصيات ، وهى تواجه قوى عدائية أعظم ، مبتكرا أحداثا متعاقبة .

نقاط اللاعودة :

يضع الحدث المحفز بطل الرواية فى حالة بحث عن موضوع واع أو غير واع للرغبة ، كى توازن الحياة . ولكى يبدأ متابعة الرغبة ، فإنه يقوم بأقل فعل محافظ ممكن ، لكى يحدث استجابة إيجابية من واقعه . ويكون تأثير فعله أن يصعد من قوى عدائية ، أو من مستويات الصراع الداخلية الشخصية أو الاجتماعية / البيئية ، التى تفوق رغبته لتفتح ثغرة بين توقع ونتيجة .

حين تنفتح الثغرة ، يتيقن المشاهدون أن تلك نقطة لا عودة . ولن تجدى أى جهود عند حدها الأدنى ؛ فالشخصية لا تستطيع أن تستعيد توازن الحياة باتخاذ أفعال أقل .

ومن هنا ، فإن كل الأفعال مثل أول جهد للشخصية والأفعال ذات القيمة أو الحجم الأقل أهمية ، يجب أن تستبعد من القصة . مدركا أنه يغامر ، يعتمد البطل على إرادة وقدرة أكبر لكى يناضل خلال هذه الثغرة ، ويقوم بفعل أكثر صعوبة ، ولكن مرة أخرى يكون هدف التأثير إثارة القوى المعادية ، فاتحا ثغرة ثانية بين التوقّع والنتيجة .

يستشعر المشاهدون الآن أن هذه أيضا نقطة لا عودة ، لن تنجح معها أفعال معتدلة مثل الفعل الثانى ، ولذلك يجب أن تستبعد أى أفعال من هذا الحجم والنوع .

يجب على الشخصية عند مخاطرة أعظم ، أن تتكيف مع ظروفها المتغيرة ، وأن تتخذ فعلا يتطلب إرادة أقوى وقدرة شخصية أكثر ، متوقعة أو على الأقل آملة فى رد فعل مساعد أو سهل القياد من عالمها . لكن سرعان ما تنفتح الثغرة مرة أخرى ، حيث تتفاعل قوى العداء الأكثر قوة مع فعلها الثالث .

مرة أخرى يتيقن المشاهدون أن هذه نقطة لا عودة أخرى . لن تحقق الأفعال الأكثر حدة للشخصية ما تريد ، لذلك يجب أن لا تؤخذ هذه أيضا بعين الاعتبار .

يبنى التصاعد باستخراج قدرات أعظم وأعظم من الشخصيات ، تتطلب منها قوة إرادة أعظم وأعظم ، واضعة إياها فى مخاطرة أعظم وأعظم ، مارة بشكل ثابت بنقاط لا عودة من ناحية حجم الفعل ونوعه .

ينبغى ألا تتراجع القصة إلى أفعال أقل قيمة أو أهمية ، بل يجب أن تتحرك على نحو متصاعد إلى الأمام ، إلى فعل أخير لا يتوقع المشاهدون فعلا آخر بعده .

كم مرة مررت بهذه التجربة ؟ يبدأ الفيلم جيدا ويدخلك فى حياة الشخصيات . إنه يبنى باهتمام قوى خلال النصف ساعة الأولى ، حتى نقطة تحول محورية . ثم بعد أربعين أو خمسين دقيقة يبدأ فى المط والتطويل ، وتنظر عيناك خلالها بعيدا عن الشاشة ، وتنظر إلى ساعتك ، تتمنى لو أنك اشتريت فيشاراً أكثر ، تبدأ فى الاهتمام بالشخص الذى جئت معه . ربما يتقدم الفيلم مرة أخرى ، وينتهى بشكل جيد ، ولكن لمدة عشرين أو ثلاثين دقيقة مترهلة فى وسطه تكون قد فقدت الاهتمام .

إذا تطلعت عن قرب إلى منتصفات عديد من الأفلام ، ستكتشف أن هذا الموضع ، الذى وهن فيه استبصار الكاتب وخياله . لم يستطع أن يبنى تصاعدات ، وهكذا وضع القصة فى حالة تقهقر . فى منتصف الفصل الثانى أعطى شخصياته أفعالا أقل من النوع الذى قاموا به فعلا فى الفصل الأول . ليست أفعالا متطابقة ، بل أفعالاً مشابهة فى الحجم والنوع: من حد أدنى محافظ ، ولكنها الآن تافهة ، وبينما نشاهد فإن غرائزنا تخبرنا أن هذه الأفعال لم تحقق للشخصية ما كانت تريده فى الفصل الأول ، ولذلك فإنها لن تحقق لها ما تريد فى الفصل الثانى . يعيد الكاتب تدوير القصة ، ونكون نحن كمن يسير على الماء .

الطريقة الوحيدة ، التى تحافظ على تيار الفيلم متدفقا بشكل صاعد ، البحث : الخيال والذاكرة والحقيقة . وبشكل عام ، يكون تصميم الحبكة بين أربعين إلى خمسين مشهدا ، تدمج فى اثنى عشر إلى ثمانية عشر تتابع ، تبنى من ثلاثة فصول أو أكثر ، تعلو بعضها باستمرار حتى نهاية الخط . ولكى تبتكر من أربعين إلى ستين مشهدا ، دون أن تكرر نفسك ، فإنك تحتاج إلى أن تبتكر المئات . وبعد تخطيط هذا الجبل من المادة ، احفر لكى تجد تلك الجواهر القليلة ، التى ستبنى تسلسلات وفصولا فى نقاط لا عودة بارزة ومتحركة ، لأنك إذا ابتكرت من الأربعين إلى الستين مشهدا المطلوبة ، فقط كى تملأ ١٢٠ صفحة من السيناريو ، فإن عملك بالتأكيد سيكون حافلا بالتكرار إلى حد الإملال ، ولن يكون متصاعدا .

قانون الصراع :

حين يخطو بطل الرواية خارجا من الحدث المحفز ، فإنه يدخل عالما محكوما بقانون الصراع ، لنتذكر أن لا شىء يتحرك إلى الأمام فى أى قصة إلا من خلال صراع .

وبأسلوب آخر : الصراع بالنسبة لسرد قصة بمثابة الصوت بالنسبة للموسيقى ، لأن كلاً من القصة والموسيقى من الفنون الزمنية ، والشىء الوحيد الأكثر صعوبة فى

العمل بالنسبة للفنان الزمنى ، أن يستحوذ على اهتمامنا وتركيزنا بشكل مستمر ، ثم يحملنا عبر الزمن دون أن نعى أنه يمر .

يتحقق هذا التأثير فى الموسيقى من خلال الصوت ، فالآلات أو الأصوات تمسك بنا وتحكمنا وتهزنا على امتداد انسيابها جاعلة الزمن يتلاشى . افترض أننا ننصت إلى سيمفونية ، وفجأة توقف الأوركسترا عن العزف . ماذا يمكن أن يكون التأثير ؟ فى البداية سيكون هناك ارتباك ، ونحن نتساءل عن السبب فى توقف الموسيقى ، ثم سرعان ما نسمع فى خيالنا صوت دقات ساعة . سنصبح مدركين لمرور الوقت ، ولأن الزمن يعد شيئا ذاتيا جدا ، فإذا توقف الأوركسترا لمدة ثلاث دقائق فقط ، فإنها ستبدو كما لو كانت ثلاثين .

الصراع موسيقى القصة . ومادام الصراع أفكارنا وعواطفنا ، فإننا نسافر عبر الساعات غير واعين بالرحلة . ثم فجأة ينتهى الفيلم . وننظر إلى ساعاتنا ، مندهشين . لكن عندما يختفى الصراع ، نختفى نحن أيضا . قد تثير مجلة مصورة اهتمام عين بالتصوير الضوئى ، أو ربما تمسك بنا لفترة قصيرة مسرات سمعية ، لكن إذا سيطر علينا الصراع لفترة طويلة جدا ، فإن عيوننا سوف تترك الشاشة . وحين تترك أعيننا الشاشة ، فإنها تأخذ الفكر والعواطف معها .

قانون الصراع أكثر من مجرد كونه مبدأ جماليا ، هو روح القصة . القصة استعارة لحياة ، وكى تكون حية ، ينبغى أن يكون هناك صراع دائما . وكما عبر جان بول سارتر عن ذلك ، فإن جوهر الواقع الندرة ، ندرة عامة ودائمة . لا يوجد ما يكفى من أى شىء فى هذا العالم كى ندور حوله . ليس هناك طعام كاف ، ولا حب كاف ، ولا عدالة كافية ، وليس هناك كفاية من الزمن . الزمن ، كما لاحظ هيدجر ، الطبقة الأساسية من الوجود . ونحن نعيش فى ظله المنكمش أبدا ، وإذا كان علينا أن ننجز شيئا خلال وجودنا القصير ، الذى يتركنا نموت دون إحساس بأننا أضعنا وقتنا ، سيكون علينا أن نمضى فى صراع عنيد مع قوى الندرة التى تنكر رغباتنا .

إن الكتاب ، الذين لا يستطيعون أن يدركوا حقيقة وجودنا الانتقالى ، الذين ضللتهم تسهيلات العالم الحديث المزيفة ، الذين يعتقدون أن الحياة سهلة متى عرفت سر اللعبة ، هؤلاء الكتاب يمنحون الصراع التواء مزيفا ؛ لذلك سرعان ما تفشل نصوصهم المكتوبة ، لأحد سببين : إما من تخمة من صراع عنيف عبثى لا معنى له ، أو خلو من معنى وصراع تم التعبير عنه بأمانة ..

ما سبق تمرينات على المؤثرات الخاصة العنيفة كتبها أولئك الذين يتبعون تعليمات الكتاب المدرسى لابتكار صراع ، لكن لأنهم غير مهتمين أو غير حساسين لنضالات الحياة الأمينة ، فإنهم يخترعون أعذارا مجهدة ومزيّفة لما يقدمونه من تشويه .

الثانية صور مملة كتبت باعتبارها رد فعل ضد الصراع نفسه . يتخذ هؤلاء الكتاب نظرة مفرطة فى التفاؤل بأن الحياة دون صراع . ولذلك تتجنبه أفلامهم لحساب تصورات ضعيفة توحى بأننا إذا تعلمنا أن نتواصل بشكل أفضل قليلا ، وحين نكون خيرين قليلا ، وحين نحترم البيئة فإن الإنسانية يمكن أن تعود إلى الجنة . لكن إذا كان التاريخ قد علمنا شيئا ، فهو أنه حين نعتقد أن كابوسا ليليا ساما قد أزيل نهائيا ، وأن الذين كانوا بلا مأوى قد تم إمدادهم بالمأوى ، وأن العالم قد تحول إلى الطاقة الشمسية ، فإننا كلنا سنكون سعداء .

يفشل كتاب هذه الاتجاهات المتطرفة فى أن يدركوا أنه بينما نوعية الصراع تتغير عندما يتحرك من مستوى إلى آخر ، فإن كمية الصراع فى الحياة تظل ثابتة . هناك دائما شىء غائب . مثل الضغط على بالونة ، حجم الصراع لا يتغير أبدا ، تنتفخ فقط فى اتجاه آخر . حين نزيل الصراع من أحد مستويات الحياة ، فإنه يتضخم عشر مرات أكثر على مستوى آخر .

إذا استطعنا مثلا ، أن نشبع رغباتنا الخارجية ، وأن نجد توافقا مع العالم ، فإنه على المدى القصير سيتحول الهدوء إلى ملل . والآن ، تعد " ندرة " سارتر غيابا للصراع نفسه . الملل الصراع الداخلى الذى نعانى منه حين نفقد رغبة ، وحين نفتقد الندرة ، والأسوأ ، إذا كان علينا أن نضع على الشاشة وجود شخصية دون صراع ،

تعيش يوما وراء يوم فى رضا وهدوء ، فإن ملل المشاهدين سيكون مؤلما على نحو ملموس .

إلى جانب ذلك وأكثر ، فإن الصراع من أجل البقاء الجسدى ، قد تم إزالته من حياة الطبقات المتعلمة فى الأمم الصناعية ، هذا الأمان المستمد من العالم الخارجى يمنحنا وقتا ، لنفكر فى العالم الداخلى . ومادام قد تم إسكاتنا وإلباسنا وإطعامنا وعلاجنا ، فإننا نلتقط أنفاسنا ونعرف كم أننا غير كاملين كبشر . نحن نريد ما هو أكثر من الراحة الجسدية ، نحن نريد السعادة قبل أى شىء ، وهكذا تبدأ الحروب من أجل الحياة الداخلية .

ومع ذلك ، إذا وجدت باعتبارك كاتبًا ، أن صراعات الذهن والجسد والعواطف والروح لا تثير اهتمامك ، فانظرْ إلى العالم الثالث واكتشف كيف يعيش بقية البشر . الأغلبية تعانى من حياة مؤلمة ، تطحنهم الأمراض والجوع ، يروعهم الطغيان والعنف الذى لا يردعه قانون ، دون أى أمل فى أن تكون الحياة مختلفة بالنسبة لأطفالهم .

إذا لم يحركك عمق اتساع الصراع فى الحياة الداخلية والعالم الأوسع ، فدع هذا يحركك : الموت . الموتِ يشبه قطار شحن فى المستقبل متجه نحونا ، يقرب الساعات ثانية وراء أخرى ، بين الحين والآخر . إذا كان علينا أن نعيش مع أى شعور بالرضاء ، فيجب أن نصارع القوى المعادية للحياة قبل أن يصل القطار .

إن أى فنان حريص على أن يبتكر أعمالا من نوعية تدوم ، يتوصل إلى أن يدرك أن الحياة ليست عن التكيف مع الضغوط أو الصراعات المفرطة مع كبار المجرمين الذى سرقوا أجهزة ذرية ويحتجزون مدنا بها من أجل فدية . الحياة دائما حول الأسئلة الجوهرية للبحث عن الحب وقيمة الذات ، عن جلب السكون للفوضى الداخلية ، عن المظالم الاجتماعية الجبارة فى كل مكان حولنا ، عن الزمن الذى ينقضى . الحياة صراع . تلك طبيعتها . لابد من أن يقرر الكاتب أين ، وكيف يزاوج وينسق ذلك كله .

تعقد مقابل تركيب :

كى يركب الكاتب قصة ، فإنه يبنى صراعا يتطوّر حتى نهاية الخط . وهذا صعب بما فيه الكفاية . لكن المهمة تتزايد هندسيا ، حين نأخذ قصة من التركيب إلى التعقيد الكامل .

ربما يأتى صراع البطل ، كما رأينا من أى مستوى أو مستويين أو ثلاثة مستويات معا . يعنى تعقيد بسيط لقصة أن نضع الصراع كله فى واحد من هذه المستويات الثلاثة فقط .

من فيلم الرعب إلى فيلم الحركة / المغامرة إلى فيلم الفارس ، يواجه أبطال الآكشن الصراع على المستوى الشخصى الإضافى فقط . جيمس بوند مثلا ليس لديه صراعات داخلية ، ولا يجب أن نعتقد خطأ أن مواجهاته شخصية ، إنها ترفيهية .

تركيبات :

صراع على مستوى واحد

صراع داخلى - تيار وعى

صراع شخصى - مسلسل اجتماعى

صراع شخصى إضافى - حركة /مغامرة ، فارس

تشترك الأفلام المعقدة فى صفتين مميزتين ؛ الأولى كبر حجم مجموعة الممثلين . إذا حصر الكاتب البطل فى صراع اجتماعى ، فإنه سيحتاج كما يوضح الإعلان إلى "مجموعة ممثلين بالآلاف" . يواجه جيمس بوند مجموعة أوغاد على امتداد الفيلم مع تابعيهم وسفاحين ومغريات وجيوش ، بالإضافة إلى شخصيات مساعدة ومواطنين ، يحتاجون إلى إنقاذ وشخصيات أكثر وأكثر ، لبناء المزيد من الصراعات القوية أكثر بين بوند والمجتمع .

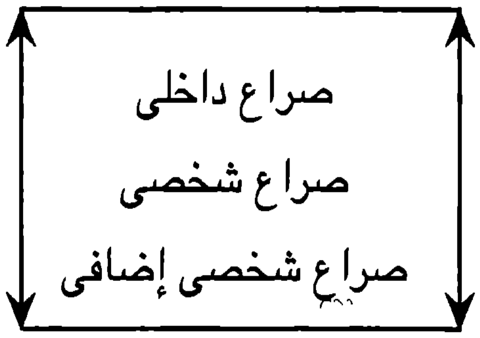
ثانيا ، يحتاج الفيلم المعقد إلى مواضع ومواقع متعددة . إذا قام الكاتب بالتطوير من خلال صراع مادى ، فإن عليه أن يغير البيئة باستمرار . قد يبدأ فيلم بوند فى قاعة أوبرا فى فيينا ، ثم يمضى إلى جبال الهمالايا ، عبر الصحراء ، تحت الثلج القطبى ، صاعدا إلى القمر ، وهابطا إلى برودواى ، معطيا بوند فرصا أكثر وأكثر لأعمال بطولية جريئة ومذهلة .

القصص المركبة فقط على مستوى الصراع الشخصى ، وهو ما يعرف بأعمال المسلسلات المنزلية ، ذات تعقيد من دراما محلية ، ذات نهاية مفتوحة وقصة حب ، يكون فيها لكل شخصية فى القصة علاقة حميمة مع كل شخصية أخرى عدد كبير من الأسرة والأصدقاء والعشاق ، كلهم يحتاجون إلى مواضع: غرف جلوس ، غرف نوم ، مكاتب ، نوادٍ ليلية ، ومستشفيات . وليس لدى شخصيات تلك المسلسلات صراع داخلى ، أو شخصى إضافى . إنها شخصيات تعانى ، حين لا تحصل على ما تريد ، ولكن لأنها إما خيرة أو سيئة ، فإنها نادرا ما تواجه بأزمات داخلية حقيقية . كما أن المجتمع لا يتدخل أبدا فى عوالمها المكيفة الهواء . وإذا استدعت جريمة وجود مخبر مثلا أو ممثل للمجتمع فى القصة ، فيمكنك أن تكون متأكدا من أن هذا الشرطى خلال أسبوع سيقيم علاقة حميمة وشخصية مع كل شخصية أخرى فى المسلسل .

القصص المعقدة على مستوى الصراع الداخلى فقط ، ليست أفلاماً أو مسرحيات أو روايات تقليدية . إنها أعمال نثرية من نوع تيار الوعى ، مجرد تعبير لفظى عن الأفكار والمشاعر الداخلية . وهى تحتاج مرة أخرى إلى مجموعة ضخمة . حتى لو وضعنا داخل أى شخصية مفردة ، سنجد أن ذهن تلك الشخصية مسكون بذكريات وتخيلات كل فرد سبق أن قابلته أو أملت فى أن تقابله . فوق ذلك ، فإن كثافة الصور الذهنية فى عمل من أعمال تيار الوعى ، مثل فيلم NAKED LUNCH ، شديد التكثيف لدرجة أن المواقع تتغير ، كما حدث ثلاث أو أربع مرات فى جملة مفردة . عدد كبير من الأماكن والوجوه يتدفق عبر خيال القارئ ، لكن تلك الأعمال كلها على مستوى ذاتى واحد وإن كان غنيا ، وهى بالتالى شديدة التعقيد .

التركيب :

صراع على المستويات الثلاثة كلها



ولكى يحقق الكاتب التركيب ، يضع شخصياته فى حالة صراع فى كل مستويات الحياة الثلاثة ، وغالبا فى الوقت نفسه . مثلا الكتابة التى قد تبدو بسيطة على نحو خادع ، ولكنها مركبة لواحد من أعظم الأحداث التى لا تنسى فى أى فيلم على مدى العقدين الماضيين : مشهد الخبز الفرنسى المحمص فى فيلم KRAMER VS. KRAMER ، هذا المشهد الشهير يتحول إلى مركب من ثلاث قيم : ثقة فى النفس ، وثقة طفل بأبيه واحترامه له ، ونجاة منزلية . عندما يبدأ المشهد ، تكون المستويات الثلاثة مشحونة إيجابيا .

فى اللحظات الأولى من الفيلم يكتشف كرامر أن زوجته قد هجرته هو وابنه . إنه يتمزق بصراع داخلى ، يأخذ شكل الشكوك والمخاوف فى رأسه ، تضعه أمام عناد ذكورى يرى أنه مهما يكن ما تفعله المرأة ، فإنه يعد محتملا . وبينما يفتتح المشهد ، يكون واثقا مع ذلك .

كرامر فى حالة صراع داخلى ، بينما ابنه فى حالة هستيرية يخشى أن يموت من الجوع من دون أمه . يحاول كرامر أن يهدئه ، مخبرا إياه بألا يقلق ، لأن ماما ستعود ، لكن فى الوقت نفسه سيكون الأمر ممتعا ، كما لو كنت فى مخيم خارج البيت . يجفف الطفل عينيه ، واثقا من وعود أبيه .

أخيرا يصبح كرامر فى حالة صراع شخصى إضافى . المطبخ عالم غريب ، لكنه يدخله كما لو كان رئيس طهاة فرنسى .

يجلس ابنه على كرسى ، ويسأله ماذا يريد على الإفطار ، فيقول الطفل :"خبز فرنسى محمص" . يأخذ كرامر نفسا ، يتناول المقلاة ، يصب فيها بعض السمن ، يضعها على الموقد ، ويعلى شعلة البوتاجاز بينما يبحث عن المكونات . إنه يعرف أن الخبز المحمص يغلف بالبيض ، لذلك يبحث فى الثلاجة ويجد بعضا منه ، لكنه لا يعرف أين يكسرها . ينقب فى الخزانة ، وينزل إبريق قهوة ، مكتوباً عليه "تدى".

يرى الابن الكتابة على جانب الإبريق ، ويحذر كرامر من أنه كان يرى أمه لا تستعمل الإبريق . يخبره كرامر أنه سيؤدى الغرض . يكسر البيض ، فينزل بعضه إلى الإبريق ، وتصنع البقية فوضى من مادة لزجة .. ويبدأ الطفل فى البكاء . تبدأ السمن فى الرشرشة من مقلاة التحمير ، وهو ما يرعب كرامر . لم يطرأ على ذهنه أن يغلق الغاز ، وبدلا من ذلك يسارع ويكسر المزيد من البيض فى الإبريق ، ويعود مندفعا إلى الثلاجة ، يجذب علبة لبن ، يريقه على حافة الإبريق . يسحب سكين الزبد كى يفصل بها صفار البيض ، صانعا فوضى أخرى لزجة . يرى الطفل أنه لن يأكل هذا الصباح ، فيشتد بكاؤه ، والسمن يدخّن الآن فى المقلاة .

كرامر اليائس الغاضب بعد أن فشل فى السيطرة على مخاوفه ، يجذب قطعة من الخبز ، يحملق فيها ، يوقن أنها لن تدخل الإبريق . يطويها طيّتين ويدخلها فيه ، لتخرج ملطخة بصفار البيض والحليب ، يرميها فى الصينية فتحدث طرطشة تحرقه هو والطفل . ينتزع المقلاة من الموقد فتحرق يده ، فيمسك بذراع ابنه ويدفعه عبر الباب ، قائلا:"سنذهب إلى مطعم" .

يطغى الخوف على عناد كرامر الذكورى ، حين تتحول ثقته الذاتية من ما هو إيجابى إلى سلبى . لقد امتهن أمام طفله الخائف ، الذى تحولت ثقته وتقديره فيه من الإيجاب إلى السلب . لقد هزم بواسطة ما يبدو أنه مطبخ حى ، لأنه تلقى عدة ضربات من البيض والسمن والخبز والحليب والمقلاة ، جعلته كلها يترنح خارجا محولا البقاء

المنزلى من الإيجابى إلى السلبى . وبحوار قليل ونشاط بسيط من رجل يحاول أن يصنع إفطارا لابنه ، يصبح المشهد واحدا من أعظم المشاهد التى لا تنسى فى فيلم . ثلاث دقائق من دراما فى صراع يحدث ملازما لتعقدات الحياة .

إذا لم يكن طموحك أن تكتب فيلما من نوع الآكشن أو المسلسلات المنزلية أو نثر من تيار الوعى ، فإن نصيحتى لمعظم الكتاب أن يصمموا قصصا بسيطة نسبيا ، ولكن معقدة . ولا تعنى "بسيطة نسبيا" السذاجة ، بل تعنى قصصا مروية بجمال ، بحكى قصصى يحكمه المبدأن: لا توسع الشخصيات ، ولا تضاعف المواقع . وبدلا من القفز فى الزمن والفضاء والبشر ، نظم نفسك على احتواء مجموعة شخصيات وعالم معقولين ، بينما تركز على ابتكار تعقد ثرى .

تصميم الفصل :

كما تتجلى السيمفونية فى ثلاث أو أربع أو خمس حركات ، فإن القصة أيضا تحكى فى حركات تسمى فصولا - البنية الكبرى للقصة .

تبنى المشاهد من لقطات للنماذج المتغيرة للسلوك البشرى . ويصبح كل مشهد من الناحية المثالية ، نقطة تحول تتأرجح فيها القيم من الإيجابى إلى السلبى أو من السلبى إلى الإيجابى ، محدثة تغيرا ثانويا مهما ، وإن كان ثانويا فى حياتهم . مجموعة المشاهد المتسلسلة تبنى تتابعا ، يبلغ أوجه فى مشهد له تأثير معتدل على الشخصيات ، محولا أو مغيرا قيما للأفضل أو للأسوأ بدرجة أكبر من أى مشهد . مجموعة التسلسلات تبنى مشهدا تكون ذروته فى مشهد يخلق انعكاسا رئيسيا فى حياة الشخصيات ، أعظم من أىّ تسلسل منجز .

فى كتاب "فن الشعر" يستنتج أرسطو أن هناك علاقة بين حجم القصة - زمن قراءتها أو أدائها- وعدد نقاط التحول الضرورية لسردها : كلما كان العمل طويلا كثرت الانعكاسات الرئيسية . بكلمات أخرى ، بأسلوبه المهذب يرجو أرسطو :

"من فضلك ، لا تضجرنا ، لا تجعلنا نجلس بالساعات على تلك المقاعد الرخامية نستمع إلى تراتيل وتفجعات الكورس ، بينما لا يحدث أى شىء فى الحقيقة ".

وحسب مبدأ أرسطو : " يمكن أن تحكى قصة فى فصل واحد - مجموعة مشاهد يتكون منها انعكاس رئيسى ينهى القصة . لكن إذا كان الأمر كذلك ، فيجب أن يكون مختصرا . هذه القصة النثرية القصيرة والمسرحية ذات الفصل الواحد ، أو الفيلم التعليمى أو التجريبى المكوّن من خمس إلى عشرين دقيقة .

يمكن أن تحكى القصة فى فصلين : انعكاسين رئيسيين وينتهى الأمر . لكن مرة أخرى ، يجب أن يكون ذلك باختصار نسبى : الموقف الكوميدى ، النوفيللا ، أو مسرحية طولها ساعة مثل مسرحية أنطونى شافر ، أو كوميديا سوداء ومسرحية أوجست ستريندبرج "مس جوليا" .

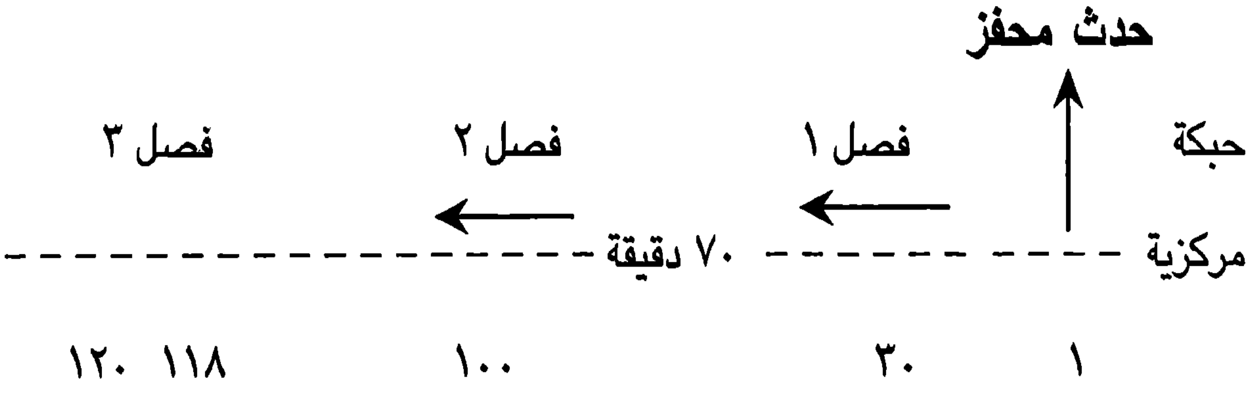
لكن حين تصل قصة إلى حجم معين - مثل الفيلم الروائى ، أو تمثيلية تليفزيونية مدتها ساعة أو مسرحية كاملة ، ورواية ، فإن الحد الأدنى ثلاثة فصول ، وليس ذلك بسبب تقليد مصطنع بل كى تخدم هدفا عميقا

ونحن باعتبارنا مشاهدين نعانق فنان القصة ، ونقول : " نتمنى أن تكون هناك تجربة شعرية بعمق وطول الحياة ، ولكننى شخص معقول ، إذا أعطيتك خمس دقائق فقط كى تقرأ أو تشاهد عملك ، سيكون من الظلم أن أطلب منك أن تأخذنى إلى تلك الحدود . وبدلا من ذلك أتمنى مجرد لحظة سرور ، واستبصار أو اثنين لا أكثر من ذلك . لكن إذا أعطيتك ساعات مهمة من حياتى ، فإننى أتوقع أن تكون فنانا ذا قوة يستطيع أن يصل إلى أقصى حدود التجربة " .

وفى سعينا لإشباع حاجة المشاهدين أن نحكى قصصا تمس منابع الحياة الداخلية والخارجية ، لن يكفى انعكاسان فقط . أيا كان منظر السرد أو مداه وسواء كان عالميا وملحميا أو حميما وداخليا ، فإن ثلاثة انعكاسات رئيسية هى الحدّ الأدنى المطلوب لعمل سردى كامل حتى يصل إلى نهاية الخط .

فكر فى هذه الإيقاعات : كانت الأمور سيئة ، ثم أصبحت جيدة – نهاية قصة . أو أشياء كانت جيدة ثم أصبحت سيئة– نهاية قصة . أو كانت أشياء سيئة ثم صارت شديدة السوء – نهاية قصة . أو كانت أشياء جيدة ثم صارت جيدة جدا – نهاية قصة . فى الحالات الأربع كلها نشعر أن هناك شيئا غاب . نحن نعرف أن الحدث الثانى سواء أكان مشحونا إيجابا أو سلبا ، ليس النهاية ولا الحد . حتى لو تسبب الحدث الثانى فى قتل مجموعة الشخصيات : الأمور كانت جيدة (أو سيئة) ، ثم مات الجميع – نهاية قصة – ليست كافية . "حسنا ، لقد أصبح الجميع موتى . والآن ماذا بعد ؟" التحول الثالث مفقود ، ونحن لم نمس الحد بعد حتى يحدث على الأقل حدث رئيسى منعكس بآخر . لذلك كان إيقاع القصة ذات الفصول الثلاثة أساس فن القصة لقرون قبل أن يلاحظ أرسطو ذلك .

لكن ذلك مجرد أساس ، وليس صيغة ، لذلك سأبدأ به ، ثم أفصل بعضا من تنويعاته اللانهائية . النسب التى سأستخدمها إيقاعات الفيلم الروائى ، لكنها مبدئيا تنطبق على الرواية والمسرحية . ومرة أخرى ، أحذر من أنها مسائل تقريبية ، وليست معادلات أو صيغًا جاهزة .



يستهلك الفصل الأول حركة الافتتاح بشكل نموذجى ٢٥ ٪ من السرد ، وتحدث ذروة الفصل الأول بين ٢٠ و٣٠ دقيقة من فيلم يبلغ طوله ١٢٠ دقيقة . يجب أن يكون الفصل الأخير الأقصر بينها جميعا . نريد فى الفصل الأخير المثالى ، أن نعطى

المشاهدين إحساسا بالتصعيد ، فعل سريع متصاعد إلى الذروة . إذا حاول الكاتب أن يمط الفصل الأخير ، فمن المؤكد أن يبطئ إيقاع التصاعد فى منتصف الحركة . لذا فإن الفصول الأخيرة بوجه عام تكون مختصرة عشرين دقيقة أو أقل .

دعنا نقل فى الفيلم المكون من ١٢٠ دقيقة ، يوضع الحدث المحفز لحبكته المركزية فى الدقيقة الأولى وذروة الفصل الأول عند نقطة الدقيقة الثلاثين ، ليبقى للفصل الثالث ثمانى عشرة دقيقة ، ودقيقتان للحل والأفول . هذا الإيقاع يضع الفصل الثانى ، الذى يتكون من سبعين دقيقة . أما إذا فشلت القصة المحكية جيدا فى أن تقدم ، وهو ما سيحدث عندما يتعثر الكاتب فى أن يمضى فى الفصل الثانى الطويل ، يكون هناك حلان ممكنان : أضف حبكات فرعية أو فصولا أكثر .

حدث محفز   فصل ١   فصل٢   فصل ٣
حبكة   ↓   ↓   ↓   ↓
مركزية   ١   ٣٠   ١٠٠   ١١٨

حدث محفز   فصل ١
حبكة   ↓   ↓
فرعية أ :   ١----- ٢٥ --------- ٦٠

حدث محفز   فصل١   فصل٢
حبكة   ↓   ↓   ↓
فرعية ب: ١--١٥ --------- ٤٥--------- ٧٥

حدث محفز   فصل١   فصل٢   فصل٣
حبكة   ↓   ↓   ↓   ↓
فرعية ج :   ١--------------- ٥٠ ----------- ٩٠ ------ ١١٨

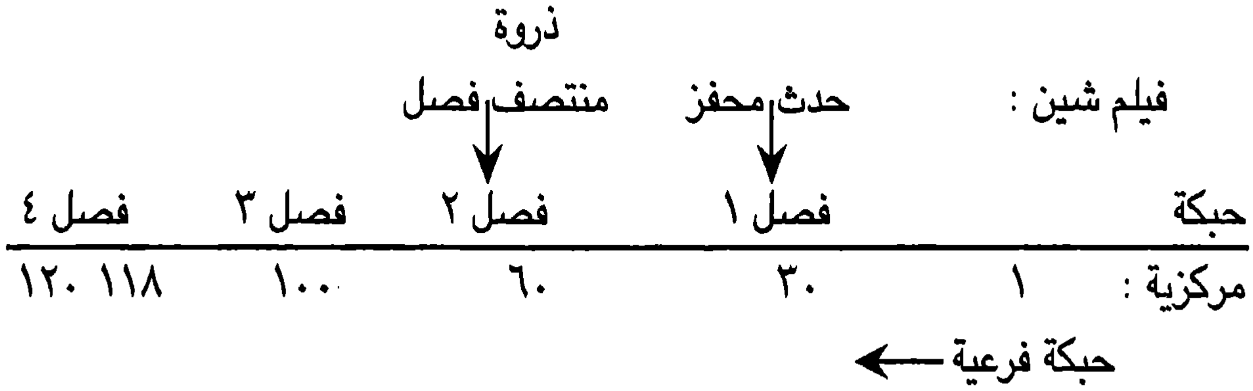
الحبكات الفرعية لها بنيتها الفصلية الخاصة ، رغم أنها عادة ما تكون مختصرة . دعنا ننسج ثلاث حبكات فرعية بين تصميم الحبكة المركزية ذى الفصول الثلاثة السابقة : حبكة فرعية من فصل واحد " أ " ذات حدث محفز من خمس وعشرين دقيقة فى الفيلم الذى يبلغ وينتهى فى ستين دقيقة ، وحبكة فرعية من فصلين " ب " مع حدث محفز عند نقطة الخمس عشرة دقيقة ، وذروة الفصل الأول عند الدقيقة خمسة وأربعين ، وحبكة " ج " من ثلاثة فصول تحدث مع حدثها المحفز داخل الحدث المحفز للحبكة المركزية (يتقابل عاشقان ، مثلا ، ويبدآن حبكة فرعية فى المشهد نفسه . تكتشف الشرطة الجريمة ، التى تبدأ بها الحبكة المركزية) ، ذروة الفصل الأول عند الدقيقة خمسين ، وذروة الفصل الثانى عند الدقيقة التسعين ، وتحدث ذروة الفصل الثالث داخل آخر ذروة للحبكة المركزية (يقرر العاشقان أن يتزوجا فى المشهد نفسه ، الذى يدركان فيه المجرم) .

على الرغم من أن الحبكة المركزية والحبكات الفرعية الثلاث ، قد يكون بها أربعة أبطال مختلفين ، فإن المشاهدين يمكن أن يتعاطفوا معهم جميعا ، وتثير كل حبكة فرعية سؤالها الدرامى الرئيسى الخاص بها . وهكذا يتعلق اهتمام المشاهدين وعواطفهم وتمسك بهم القصص الأربع . والأكثر ، أن يكون للحبكات الفرعية الثلاث خمس انعكاسات رئيسية تقع بين ذروتى الفصلين الأول والثانى للحبكة المركزية . وهو ما يعد عموما أكثر من كاف للسرد ، حيت يحافظ على تطور الفيلم ، معمقا من ارتباط المشاهدين ، ويشد من أزر الحبكة المركزية للفصل الثانى .

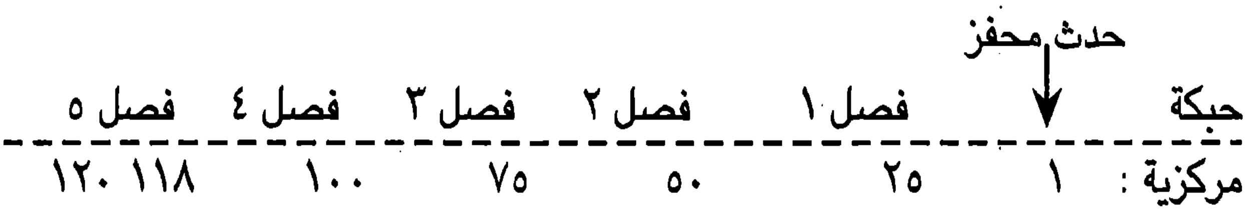
من ناحية أخرى ، ليس كل فيلم فى حاجة إلى حبكة فرعية ، أو يتطلب ذلك : مثل فيلم THE FUGITIVE . كيف إذن يحل الكاتب مشكلة الفصل الثانى الطويل ؟ يحلها بأن يبتكر فصولا أكثر . تصميم الفصول الثلاثة هو الحد الأدنى . إذا بنى الكاتب تطوراته لانعكاس رئيسى من نقطة فى منتصف الطريق ، فإنه يمزق قصته إلى أربعة حركات دون أى فصل أكثر من ثلاثين أو أربعين دقيقة . يعد مثالاً رائعًا انهيار دافيد بعد أداء

كونشرتو البيانو رقم ٣ لرجمانينوف فى فيلم SHINE . تعرف هذه التقنية فى هوليود بذروة منتصف فصل ، وهو مصطلح يبدو مثل العجز الجنسى ، لكنه يعنى انعكاسا رئيسيا فى منتصف الفصل الثانى ، ممددا التصميم الذى يتكون من ثلاثة فصول إلى إيقاع يشبه إيقاع إبسن المكون من أربعة فصول ، مصعّدا من سرعة منتصف الفيلم .

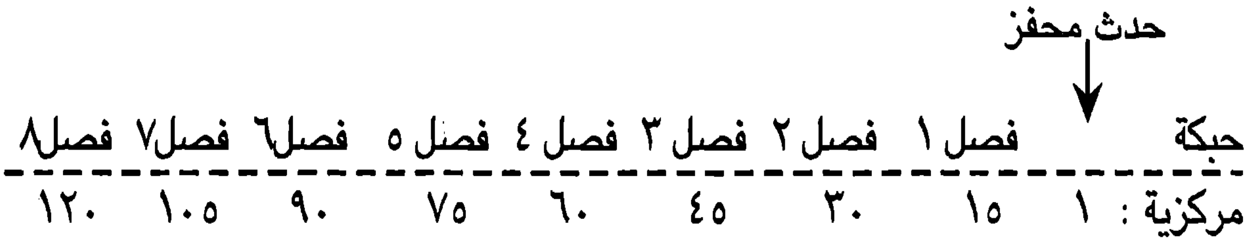
يمكن أن يكون للفيلم إيقاع شكسبيرى من خمسة فصول ، مثل فيلم FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL ، أو أكثر من ذلك ، ففيلم RAIDERS OF THE LOST ARK مكون من سبعة فصول ، وفيلم THE COOK,THE THIEF,HIS WIFE&HER LOVER فى ثمانية فصول . هذه الأفلام تغير انعكاسا رئيسيا كل خمس عشرة أو عشرين دقيقة ، وبذلك تحل مشكلة الفصل الثانى الطويل . لكن تصميم الخمسة إلى الثمانية فصول هو الاستثناء ؛ لأن علاج إحدى المشكلات قد يكون سببا فى خلق مشكلات أخرى .


فيلم شين :
ذروة
منتصف فصل
حدث محفز
حبكة
فصل ١
فصل ٢
فصل ٣
فصل ٤
مركزية :
١
٣٠
٦٠
١٠٠
١١٨ ١٢٠
حبكة فرعية

فيلم أربع حفلات زفاف وجنازة :


حدث محفز
حبكة
فصل ١
فصل ٢
فصل ٣
فصل ٤
فصل ٥
مركزية :
١
٢٥
٥٠
٧٥
١٠٠
١١٨ ١٢٠

فيلم الطاهى ، اللص ، زوجته وعشيقها :


حدث محفز
حبكة
فصل ١
فصل ٢
فصل ٣
فصل ٤
فصل ٥
فصل٦
فصل٧
فصل٨
مركزية :
١
١٥
٣٠
٤٥
٦٠
٧٥
٩٠
١٠٥
١٢٠

أولا : تكاثر ذروات الفصل يفتح الباب أمام الكليشيهات .

عموما ، فإن قصة ذات ثلاثة فصول تتطلب أربعة مشاهد قابلة للتذكر : الحدث المحفز الذى يفتتح السرد ، وفصل أول ، وفصل ثان ، وذروة فصل ثالث . فى الحدث المحفز من فيلم KRAMER VS. KRAMER ، تهجر السيدة كرامر زوجها وابنها . ذروة الفصل الأول : تعود طالبة حضانة الطفل . ذروة الفصل الثانى : تمنح المحكمة حضانة الابن لأمه . ذروة الفصل الثالث : تتيقن مثل زوجها السابق من أنهما يجب أن يعملا بشكل غير أنانى من أجل أفضل رعاية للطفل الذى يحبانه ، لذلك تعيد الطفل إلى كرامر . أربع نقاط تحوّل قوية تمتد مع مشاهد ومتتابعات ممتازة .

حين يكثر الكاتب من الفصول ، فإنه يضطر إلى ابتكار خمسة ، وربما ستة أو سبعة أو ثمانية أو تسعة مشاهد إضافية ، ويصبح ذلك عملا إبداعيا ليس فى متناوله ، لذلك يلجأ إلى الكليشيهات ، التى يبتلى بها كثير من أفلام الحركة .

ثانيا : مضاعفة الفصول تقلل من تأثير الذروات ويؤدى التكرار إلى الملل .

حتى لو شعر الكاتب بأنه جاهز لابتكار انعكاس رئيسى كل خمس عشرة دقيقة ، محولا ذروات فصل إلى مشاهد حياة وموت ، حياة وموت ، حياة وموت ، على امتداد سبع أو ثمانى مرات ، فإن الملل سرعان ما يخيم . وقبل أن ينقضى وقت طويل سيبدأ المشاهدون فى التثاؤب : "ليس ذلك تحولا رئيسيا . هذا يومه . يحاول شخص ما أن يقتل الفتى كل خمس عشرة دقيقة"

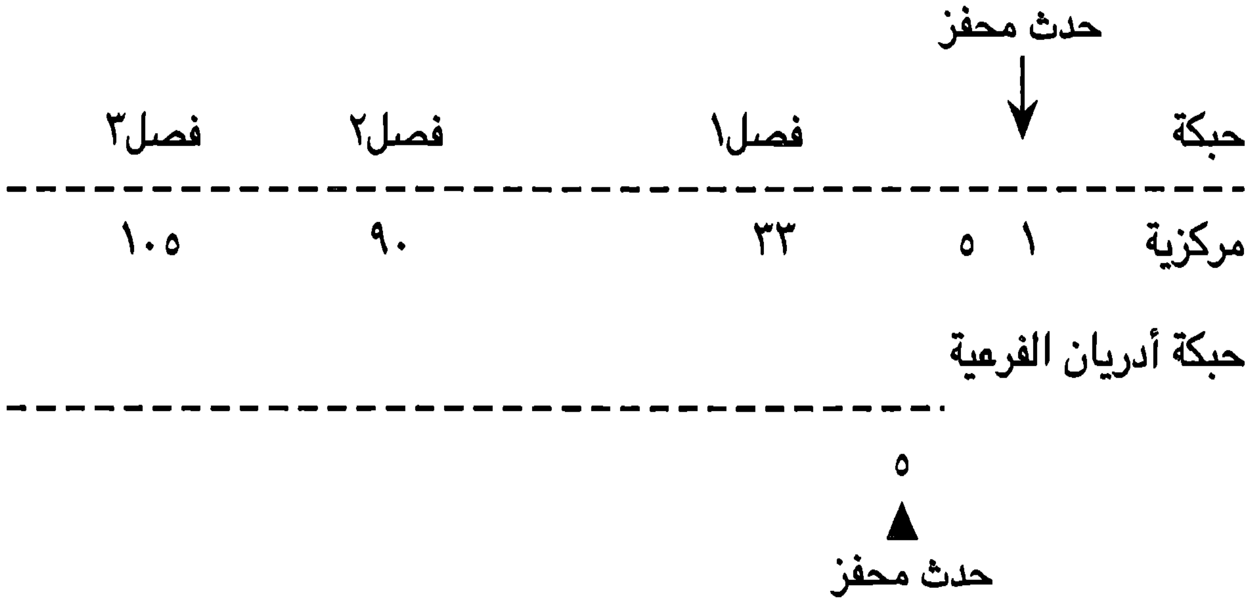
الجوهرى يعد كذلك بالنسبة إلى ما هو متوسط وثانوى . إذا كان كل مشهد يصرخ ويحاول أن يكون مسموعا فسوف نصاب بالصمم . حين يتوق كثير من المشاهد إلى أن تكون ذروات مصدر إلهام ، فإن ما يجب أن يكون جوهريا ، يصبح ثانويا ومملا ، ومنحدرا عن المعايير حتى يتوقف . ذلك السبب فى أن الحبكة المركزية لفصول ثلاثة تصبح معيارا . إنها تناسب القوى الإبداعية لمعظم الكتاب ، وتمدهم بالتركيب ، وتجنبهم التكرار .

تنويعات التصميم :

أولا : تختلف القصص طبقا لعدد الانعكاسات الجوهرية فى السرد ؛ من تصميم حبكات حد أدنى مكونة من فصل واحد أو فصلين ، مثل فيلم LEAVING LAS VEGAS ، عبر تصميم الثلاثة أو الأربعة فصول إضافة إلى حبكات فرعية لمعظم قوس الحبكة ، فيلم THE VERDICT ، إلى تصميم السبعة أو الثمانية فصول لعديد من أنواع الحركة ، مثل فيلم SPEED ، إلى النماذج العشوائية من نوع أفلام اللاحبكة ، مثل فيلم THE DISCREET CHARM OF THE POURGEOISIE ، وإلى أفلام الحبكات المتعددة التى ليس لها حبكة مركزية ، مثل فيلم THE JOY LUCK CLUB ، إلاّ أنها ربّما تحتوى على دستة أو أكثر من نقاط التحول الجوهرية على امتداد خطوط القصة المختلفة .

ثانيا : تختلف أشكال القصص حسب موضع الحدث المحفز . يحدث الحدث المحفز تقليديا ، فى مرحلة مبكرة من السرد ، وتبنى التطورات انعكاسات فى ذروة الفصل الأول بعد عشرين أو ثلاثين دقيقة . يتطلب هذا النموذج من الكاتب أن يضع مشهدين رئيسيين فى الربع الأول من الفيلم . ومع ذلك ، فإن الحدث المحفز قد يدخل إلى السرد متأخرا عشرين أو ثلاثين دقيقة ، أو أكثر . فيلم ROCKY مثلا ، تصل فيه حبكة الحدث المحفز المركزية متأخرة جدا . يكون تأثير هذا أن الحدث المحفز يصبح بالفعل ، ذروة الفصل الأول ، وهو ما يخدم غرضين .

فيلم روكى :



ومع ذلك ، فإن هذا لا يرضى الكاتب . السبب الوحيد الذى يجعلنا نؤخر دخول الحبكة المركزية ، حاجة المشاهدين لأن يعرفوا البطل على مدى أطول ، حتى يتفاعلوا بشكل كامل مع الحدث المحفز ، وإذا كان هذا ضروريا ، حينئذ يجب تركيب حبكة فرعية لافتتاح السرد . هناك واحدة فى فيلم ROCKY ، قصة حبّ أريان / روكى ، ويستخدم فيلم CASABLANCA خمس حبكات فرعية مع لازلو وأوجارت وإيفون والزوجة البلغارية ولاجئين أبطالاً جماعيين . يجب أن تحكى القصة كى تمسك بالمشاهدين ، بينما هم ينتظرون نضج الحبكة المركزية ، التى تأتى متأخرة .

لنفترض مع ذلك ، أن لحظة النضج قد وصلت فى مكان ما بين الدقيقة الأولى والثلاثين . فهل يحتاج الفيلم حينئذ أن يقيم حبكة فرعية كى تحمل الافتتاح ؟ ربما . وربما لا . الحدث المحفز فى فيلم THE WIZARD OF OZ يحدث عند علامة الدقيقة الخامسة عشرة ، عندما يحمل إعصار دوروثى (جودى جارلاند) إلى ميونشنلاند . لا توجد حبكة فرعية لكى تقيم ذلك ، بل لعل ما يمسك بنا هو عرض درامى لتلهفها على الذهاب إلى "مكان ما على قوس قزح" . وفى فيلم ADAM'S RIB يصل الحدث المحفز أيضا عند الدقيقة الخامسة عشرة ، عندما يكتشف ممثل اتهام المحافظة آدم برونر (سبنسر تراسى) وزوجة ممثل الدفاع آماندا (كاثرين هيبورن) أنهما خصمان فى محاكمة . فى تلك الحالة ، يفتتح الفيلم بتقديم حبكة فرعية ، عندما تكتشف المدعى عليها (جودى هوليداى) زوجها وهو يغازل ويطلق عليه الرصاص ، وهو ما يمسك بنا ويحملنا إلى الحدث المحفز للحبكة المركزية .

مع حدث محفز عند الدقيقة الخامسة عشرة ، هل يحتاج الكاتب إلى انعكاس رئيسى عند الدقيقة الثلاثين ؟ ربما .. وربما لا .. فى فيلم THE WIZARD OF OZ تصبح دوروثى مهددة بواسطة ساحرة الغرب الشريرة ، بعد أن أعطتها خفين أحمرين ، وتذهب سعيا على امتداد الطريق القرميدى الأصفر ، وذلك بعد خمسة عشر دقيقة من الحدث المحفز . فى فيلم ADAM'S RIB حدث الانعكاس الرئيسى التالى من الحبكة المركزية عند الدقيقة الأربعين بعد الحدث المحفز ، عندما كسبت آماندا نقطة حاسمة

فى المحكمة . ومع ذلك ، تتعقد علاقة الحبكة الفرعية هذه وتتمدد عندما يقوم المؤلف الموسيقى (دافيد واين) بمغازلة آماندا على نحو مكشوف مما يسبب ضيقا شديدا لآدم . يتأسس إيقاع حركات الفصل بواسطة موقع الحدث المحفز للحبكة المركزية ، ولذلك تختلف بنية الفصل بشكل كبير . إن عدد الانعكاسات الرئيسية ومكانها لكل من الحبكة المركزية والحبكات الفرعية ، هى اختيارات تمت فى اللعبة الإبداعية بين الفنان والمادة ، اعتمادا على نوعية الأبطال وعددهم ومصادر الخصومة ونوع العمل ، وأخيرا الشخصية ونظرة الكاتب للعالم .

نه ـ زائفة :

يبتكر الكاتب عادة نهاية زائفة ، خاصة فى أفلام الحركة ، وذلك فى ذروة الفصل قبل الأخير ، أو من خلال حركة الفصل الأخير: تكون عبارة عن مشهد يبدو شديد الكمال ، لدرجة أن نظن لوهلة أن القصة انتهت . فى فيلم .E. T مثلا ، عندما يموت إى تى - نعتقد أنها - نهاية الفيلم . وفى فيلم ALIEN RIPLEY ، تقوم ريبلى بتفجير سفينة الفضاء الخاصة بها وتهرب ، كما نعتقد . وفى فيلم ALIENS ، تفجر كوكبا بأكمله وتهرب ، كما نأمل . فى فيلم BRAZIL ، يقوم جوناثان (سام لاورى) بإنقاذ كيم (جيل لويتوز) من نظام مستبد ، ويتعانق العاشقان فى نهاية سعيدة .. أليس كذلك ؟

يبتكر فيلم TERMINATOR نهاية زائفة مزدوجة : يفجر ريس (مايكل بيهن) وسارة (ليندا هاميلتون) ألترمينيتور (آرنولد شوازنجر) بواسطة خزان جازولين ، ويتطاير لحمه محترقا ويحتفل العاشقان . لكن نسخة معدلة مصنوعة من الكروم من نصف الإنسان هذا ، نصف الروبوت تنبعث من بين اللهب . يضحى ريس بنفسه ، كى يضع ماسورة متفجرات فى بطن ألترمينيتور ، ويفجره إلى نصفين . لكن عندئذ يبقى جذع المخلوق حيا ويزحف مخلبا وراء آخر باتجاه البطلة المصابة إلى أن تدمره سارة فى النهاية .

وربما تجد النهايات الزائفة طريقها حتى إلى أفلام الفن . قرب ذروة فيلم JESUS OF MONTREAL يقع دانييل (لوثير بلوتو) ، ممثل يقوم بدور المسيح فى مسرحية ، ويصاب بواسطة صليبه . يدفعه الممثلون الآخرون ، وهو فاقد الوعى إلى غرفة الطوارئ ، لكنه يصحو ويبعث فنصلى .

كان هيتشكوك يحب النهايات الزائفة ، ويضعها بشكل غير تقليدى مبكرا ، كى يحدث صدمة . " انتحار " مادلين (كيم نوفاك) كان ذروة منتصف فصل فى فيلم VERTIGO ، قبل أن تظهر مرة أخرى فى شخصية جودى . جريمة قتل ماريون (جانيت لاى) فى أثناء استحمامها ، علامة فى ذروة الفصل الأول من فيلم PSYCHO . وهكذا تفاجئنا أنواع متحولة من *CABER* إلى *PSYCHO* ، محولة الأبطال من "ماريون" إلى بطل جماعى ، مكون من أخت المرأة الميتة والعاشق والمخبر الخاص .

ومع ذلك ، فإن النهاية الزائفة لمعظم الأفلام غير ملائمة ، وبدلا منها يجب أن توسع ذروة الفصل قبل الأخير السؤال الدرامى الرئيسى : "والآن ، ماذا سيحدث؟" .

إيقاع الفصل :

التكرار الممل عدو الإيقاع ، وحيوية القصة تعتمد على تعاقب شحنات قيمتها ، فالمشهدان الأكثر قوة فى قصة مثلا هما ذروتا المشهدين الأخيرين ، ويوجد بينهما على الشاشة من عشر إلى خمس عشرة دقيقة فقط ، ولذلك لا يمكنهما أن يكررا الشحنة نفسها . إذا حقق بطل الرواية موضوع رغبته ، جاعلا ذروة فصل القصة الأخير إيجابية ، لابد إذن أن تكون ذروة الفصل قبل الأخير سلبية . لا يمكنك أن تضع نهاية صاعدة مع نهاية صاعدة : " كانت الأشياء جميلة .. ثم أصبحنا أفضل ! " . على العكس ، إذا فشل بطل الرواية فى تحقيق رغبته ، فلا يمكن لذروة الفصل قبل الأخير أن تكون سلبية . لا يمكنك أن تضع نهاية هابطة مع نهاية هابطة : " كانت الأشياء سيئة .. ثم أصبحت أسوأ ! " . حين تتكرر التجربة العاطفية تنشطر قوة الحدث الثانى

إلى نصفين . وإذا انشطرت قوة ذروة القصة إلى نصفين ، فإن قوة الفيلم تنشطر أيضا إلى نصفين .

من ناحية أخرى ، قد تأتى ذروة القصة على شكل ساخر بنهاية تكون إيجابية وسلبية فى الوقت نفسه . كيف يجب أن تكون الشحنة العاطفية عندئذ لذروة ما قبل الختام ؟ تكمن الإجابة فى دراسة محكمة لذروة القصة ؛ لأنه رغم أن السخرية إيجابية وسلبية على نحو ما ، فإنها يجب ألا تكون متوازنة . أما إذا كانت كذلك فإن القيم الإيجابية والسلبية تلغى كل منهما الأخرى ، وتنهى القصة بشكل حيادى تماما .

عطيل مثلا يحقق رغبته فى النهاية ؛ زوجة تحبه ، لم تخنه أبدا مع رجل آخر – إيجابى . لكنه حين يكتشف ذلك ، يكون ذلك متأخرا جدا ، لأنه يكون قد قتلها قبل قليل – سخرية سلبية تماما . تذهب السيدة سوفيل إلى السجن مدى الحياة – سلبى . لكنها تذهب إلى السجن ورأسها مرفوع عاليا ؛ لأنها حققت رغبتها فى تجربة رومانسية متعالية – سخرية إيجابية تماما . يدرس الكاتب سخريته بفكر واع وإحساس ، لكى يتأكد من أنها تميل باتجاه أو آخر ، ثم يصمم ذروة ما قبل الختام ، لتتضاد شحنتها العاطفية ككل .

عائدا بعمله من ذروة ما قبل الختام إلى مشهد الافتتاح ، تتباعد أكثر ذروات الفصل السابق ، مع ذروات حبكة فرعية ومتسلسلة ، وتصل إلى تلاعب عاطفى بينها ، خالقة بذلك إيقاعا فريدا من تحولات سلبية وإيجابية . وبناء على ذلك ، رغم أننا نعرف أن الذروات الختامية وما قبل الختام يجب أن تتعارض ، فإنه لا توجد طريقة من قصة إلى قصة ، للتنبؤ بشحنات ذروات الفصل الآخر . هكذا ، يجد كل فيلم إيقاعه الخاص ، كما أن كل التنويعات ممكنة .

الحبكات الفرعية والحبكات المتعددة :

الحبكة الفرعية تلقى تأكيدا ووقتا على الشاشة أقل من الحبكة المركزية ، لكن غالبا ما يكون ابتكار حبكة فرعية هو الذى يحول سيناريو مضطرباً إلى فيلم يستحق

أن يصنع . فيلم WITNESS مثلا من دون حبكة الحب ، حبكته الفرعية بين رجل شرطة فى مدينة كبيرة وأرملة آميش ، فإنه سيكون أقل من فيلم إثارة . بينما من ناحية أخرى نجد أن أفلام الحبكة المتعددة لا تطور حبكة مركزية ، بل بالأحرى تنسج معا عددا من القصص من حجم الحبكة الفرعية . وتحدث أربع علاقات ممكنة بين الحبكة المركزية وحبكاتها الفرعية ، أو بين مختلف الخطوط فى الحبكة المتعددة .

الحبكة الفرعية قد تستخدم لكى تعارض الفكرة الحاكمة فى الحبكة المركزية ، وبذلك يثرى الفيلم بالسخرية .

لنفترض أنك تكتب قصة حب ذات نهاية سعيدة ، فكرتها الحاكمة أن " الحب ينتصر ، لأن كلا العاشقين يضحى باحتياجاته من أجل الآخر" . أنت تثق بشخصيتيك وبعواطفهما وتضحياتهما . إنك تشعر أن القصة قد أصبحت حلوة جدا ، جاهزة تماما . ينبغى لكى توازن السرد ، أن تبتكر حبكة فرعية من شخصيتين أخريين ، ينتهى حبهما بشكل مأساوى ، لأن كليهما يخون الآخر للنهم العاطفى . هذه الحبكة النوعية الحزينة تتعارض مع الحبكة المركزية الصاعدة ، جاعلة المعنى العام للفيلم أكثر تعقيدا وسخرية . "الحب يحدث أثره بطريقتين : نمتلكه حين نعطيه الحرية ، إلا أننا ندمره بالتملك" .

الحبكات الفرعية قد تستخدم لترديد الفكرة الحاكمة للحبكة المركزية ، وإثراء الفيلم بتنويعات على فكرة ما .

إذا كانت الحبكة الفرعية تعبر عن الفكرة الحاكمة نفسها مثل الحبكة الرئيسية ، لكن بشكل مختلف ، وربما بأسلوب غير عادى ، فإنها تخلق تنويعات تقوى الفكرة وتدعمها . كل قصص الحب العديدة فى فيلم A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM ، مثلا ، تنتهى بسعادة - لكن بعضا منها ينتهى بشكل ناعم ، وبعضها على شكل "الفارس" ، وبعضها على نحو جاد .

مبدأ تضاد التيمات وتنوعها ، أصل نشأة الأفلام متعددة الحبكة . ليس للحبكة المتعددة عمود فقرى لحبكتها المركزية كى يوحد السرد بنائيا . وبدلا من ذلك ، فإن

عددا من خطوط الحبكة سواء كان على شكل لقطات متقاطعة ، كما فى فيلم SHORT CUTS ، أو تتصل عبر فكرة رئيسية للعمل الفنى مثل ورقة العشرين دولارا ، التى تمر من قصة إلى قصة فى فيلم TWENTY BUCKS ، أو سلسلة من حمامات سباحة تربط بين حكايات فيلم THE SWIMMER - كلها مجموعة "روافد " ، لكن ليس هناك خط حبكة فردية قوى بما فيه الكفاية ، مستمر من المشهد الأول حتى النهاية . ماذا يربط الفيلم إذن ؟ فكرة .

يقدم فيلم PARENTHOOD تنويعات على فكرة أنه فى لعبة الأبوة لا يمكن أن تفوز . يلعب ستيف مارتين دور الأب الأكثر يقظة فى العالم ، وينتهى الحال بطفله خاضعا للعلاج . يلعب جاسون روباردز دور الأب الأكثر إهمالا فى العالم ، والذى يعود إلى ابن يحتاجه متأخرا فى الحياة ثم يخونه . تمثل ديان ويست شخصية أم تحاول أن تصنع كل قرارات الحياة لطفلها ، لكن طفلها يعرف أفضل منها . كل ما يمكن أن يفعله الآباء هو أن يحبوا أطفالهم ، يساندونهم ويساعدونهم على النهوض حين يسقطون ، ولكن ليس هناك ما يمكن وصفه بالفوز فى هذه المباراة .

فى فيلم DINER ، تتردد فكرة أن الرجال لا يستطيعون أن يتواصلوا مع النساء . لا يستطيع فينويك (كيفين بيكون) أن يهيئ نفسه للتحدث مع امرأة . بينما يتحدث بوجى (ميكى بورك) دون توقف مع النساء ، لكن فقط كى يجتذبهن إلى الفراش . أما إدى (ستيف جوتنبرج) فلن يتزوج خطيبته قبل أن تجتاز اختبار تشجيع كرة القدم التافه . حين يواجه بيلى (تيموثى دالى) قضاياه العاطفية مع المرأة ، التى يحبها ويتخلى عن حذره ويتحدث بأمانة معها . وبمجرد أن يصبح قادرا على أن يتواصل مع امرأة يهجر أصدقاءه ، وهو قرار يتعارض مع الكل ، كى يضيف طبقة من السخرية .

تقدم الحبكة المتعددة إطارا لصورة مجتمع معين ، لكنها ليست ساكنة مثل اللاحبكة ، فهى تنسج قصصا صغيرة حول فكرة ، حتى تموج هذه المجموعة من الصور بالحيوية . يصور فيلم DO THE RIGHT THINGS الصورة العامة للتفرقة العنصرية فى مدينة كبيرة ، ويرسم فيلم SHORT CUTS فقدان الروح لدى الطبقة

الوسطى الأمريكية ، وبالمثل يرسم فيلم EAT DRINK MAN WOMAN ، لوحة ثلاثية لعلاقة أب / ابنة . تعطى الحبكة المتعددة الكاتب أفضل ما فى كلا العالمين: صورة تلتقط جوهر ثقافة أو مجتمع ما ، مع سرد كاف يؤدى إلى الاهتمام .

عندما يكون من الضرورى تأخير الحبكة المركزية للحدث المحفز ، قد تكون هناك حاجة إلى تقديم حبكة فرعية تفتتح السرد .

الحبكة المركزية ، التى تأتى متأخرة كما فى أفلام روكى ، وتشيناتاون ، وكازابلانكا - تترك فراغا فى القصة فى الثلاثين دقيقة الأولى ، التى يجب أن تملأ بحبكات فرعية ، لكى تجذب اهتمام المشاهدين ببطل الرواية وعالمه ، لإثارة رد فعل كامل على حدثه المحفز . الحبكة الفرعية تقدم الحبكة المركزية بشكل درامى ، لكى يتم استيعابها بشكل تلقائى غير مباشر .

الحبكة الفرعية قد تستخدم لتعقيد الحبكة المركزية

هذه العلاقة الرابعة ، الأكثر أهمية: استخدام الحبكة الفرعية مصدراً إضافيًا للعداء . مثلا قصة الحب الموجودة عادة فى قصص الجريمة . فى فيلم SEA OF LOVE يقع فرانك كيلر (آل باشينو) فى حب هيلين (ألين باركين) وخلال مطاردة زوجها السابق المريض نفسيا ، يخاطر بحياته كى يحمى المرأة التى يحب . فى فيلم BLACK WIDOW يصبح العميل الاتحادى (دبرا وينجر) مفتونا بالقاتلة نفسها (تريسا راسل) . فى فيلم THE VERDICT ، وهو من دراما المحكمة ، يقع فرانك (بول نيومان) فى حب لورا (شارلوت رامبلنج) ، وهى جاسوسة من مؤسسة قانونية منافسة . تضيف هذه الحبكات الفرعية بعدا للشخصيات ، وتحدث تهدئة كوميدية أو رومانسية من توترات وعنف الحبكة المركزية ، لكن الهدف الأساسى لها أن تجعل الحياة أكثر صعوبة على البطل .

يجب أن يتم التحكم بحذر فى التوازن ، والتأكيد على الحبكة المركزية والحبكة الفرعية ، وإلا فإن الكاتب يخاطر بفقدان التركيز على القصة الأصلية . تقديم حبكة

فرعية يصبح خطرا بوجه خاص ؛ إذ قد يجعل المشاهدين يسيئون فهم نوعها . فمثلا قصة الحب ، التى يبدأ بها فيلم ROCKY كانت موضوعة جيدا ؛ فعرفنا أننا نتجه رأسا إلى فيلم من النوع الرياضى .

بالإضافة إلى ذلك ، إذا لم يكن أبطال الحبكة المركزية والحبكة الفرعية هم الشخصيات نفسها ، فحاذر بألا تجذب المشاهدين كثيرا إلى التعاطف مع بطل الحبكة الفرعية . فيلم CASABLANCA له حبكة فرعية لدراما سياسية تدور حول مصير فيكتور لازلو (بول هينريد) وحبكة فرعية لفيلم إثارة تركزت على أوجارت (بيتر لور) ، لكن كليهما لم يتم التأكيد عليه ، لكى يظل التركيز العاطفى على قصة حب الحبكة المركزية أربك (همفرى بوجارت) وليزا (آنجريد برجمان) . عدم التشديد على حبكة فرعية قد يجعل بعض عناصرها - حدث محفز أو ذروات الفصل أو أزمة أو ذروة ، وحل - بعيدا عن الشاشة .

من ناحية أخرى ، إذا حدث وأنت تطور سيناريو خاصا بك ، أن وجدت حبكة فرعية تحتاج إلى تركيز وتعاطف أعظم ، فعليك أن تعيد دراسة التصميم بشكل عام ، وأن تحول حبكتك الفرعية إلى حبكة مركزية .

وإذا لم تكن الحبكة الفرعية تتعارض مع الفكرة الحاكمة للحبكة المركزية من ناحية الموضوع ، وإذا لم تقم مقدمة للحبكة الرئيسية للحدث المحفز ، أو تعقد الفعل على الحبكة الرئيسية ، وإذا استمرت فى المضى بشكل مجرد ، فإنها ستمزق القصة من المنتصف وتدمر تأثيرها . إن المشاهدين يفهمون مبدأ الوحدة الجمالية . إنهم يعرفون أن كل عنصر من عناصر القصة موجود ، بسبب تلك العلاقة ، التى يرتبط بها كل عنصر مع الآخر . هذه العلاقة سواء أكانت بنائية أم موضوعاتية تمسك بالعمل . إذا لم يستطع المشاهدون أن يجدوها ، فإنها ستخرج من القصة ، وتحاول بوعى أن تفرض وحدة ، وحين تفشل فى ذلك ، فسرعان ما تحل الفوضى .

عند إعداد سيناريو فيلم THE FIRST DEADLY SIN ، وهو من أفلام الإثارة النفسية ، المأخوذة عن واحدة من أفضل الروايات مبيعا ، تدفع الحبكة المركزية ضابط

شرطة (فرانك سيناترا) إلى مطاردة مجرم خطير . فى الحبكة الفرعية ، تكون زوجته (فاى دوناواى) فى العناية المركزة قبل أن تموت بأسبوعين فقط . الضابط يطارد القاتل ، ثم يواسى زوجته المحتضرة ، يطارد القاتل ثم يقرأ لزوجته ، ويطارد القاتل فترة أكثر ، ثم يزورها ثانية فى المستشفى . قبل وقت طويل ، فإن هذا التصميم المتناوب للقصة يثير فضولا ملحا لدى المشاهدين: متى سيأتى القاتل إلى المستشفى ؟ لكنه لا يفعل ذلك . وبدلا من ذلك تموت الزوجة ، ويمسك الشرطى بالقاتل ، ولا تتصل الحبكة والحبكة الفرعية أبدا ، ليظل المشاهدون فى حيرة شديدة .

ومع ذلك ، فإنه فى رواية لورانس ساندرز ، ينجح هذا التصميم ويكون له تأثير قوى ، لأنه على الورق عقدت الحبكة الرئيسية والحبكة الفرعية كل منهما الأخرى فى ذهن البطل : انشغال الشرطى العنيف بالقاتل المريض نفسيا ، وهو يصارع رغبة يائسة لإعطاء زوجته الراحة التى تحتاجها ، بينما فى الوقت نفسه ، خوفه من فقدانها والألم لمشاهدة معاناة المرأة التى يحبها ، تتعارض مع حاجته إلى الوضوح والحسم فى أثناء مطاردته لمجنون قاس شديد الذكاء . يمكن للروائى أن يدخل عقل الشخصية من خلال الضمير الأول أو الثالث ، يرسم الصراع الداخلى بنثر وصفى ، وهو مالا يستطيعه كاتب السيناريو .

كتابة السيناريو فن تحويل الذهنى إلى مادى . نحن نبتكر معادلات بصرية للصراع الداخلى ، وليس حوارا أو سردا لوصف الأفكار والعواطف ، وإنما صورا لاختيارات ، وأفعال الشخصية ، لكى تعبر بشكل غير مباشر ودقيق عن الأفكار والمشاعر التى بداخلها ، لذلك يجب إعادة ابتكار الحياة الداخلية لرواية من أجل الشاشة .

عند إعداد رواية مانويل بيج لفيلم KISS THE SPIDER WOMAN ، واجه كاتب السيناريو ليونارد شريدر مشكلة بنية مماثلة . مرة أخرى ، كانت الحبكة الرئيسية والفرعية تعقد كل منهما الأخرى ، ولكن فى ذهن البطل فقط . الحبكة الفرعية فى أن لويس (وليام هارت) يعجب بالمرأة العنكبوت (سونيا براجا) . الشخصية التى

يحبها ، منسوجة من أفلام يتذكرها بصعوبة ويزينها بشكل كبير . يجسد شريدر أحلام لويس ورغباته بصريا ، بتحويل خياله إلى فيلم بداخل الفيلم .

لكن ما تزال هاتان الحبكتان لا تتقاطعان بشكل سببى ، لأنهما على سطحين مختلفين من الواقع . ومع ذلك ، فإنهما متصلتان بجعل الحبكة الفرعية مرآة للحبكة المركزية . وهو ما يعطى لويس الفرصة ، كى يخرج خياله إلى الواقع . وفى تلك اللحظة تتصادم الحبكتان فى نفسية لويس ، ويتخيل المشاهدون المعركة العاطفية المؤلمة خلال ذلك: هل سيفعل لويس فى الواقع ما فعلته المرأة العنكبوت فى أحلامه ؟ هل سيخون هو أيضا الرجل الذى أحب ؟ ما هو أكثر ، إن خطى كلا الحبكتين يسخران من الفكرة الحاكمة وهى الحب عبر تضحيات ذاتية ، وهو ما يضيف إلى الفيلم وحدة فكرية .

هناك استثناء كاشف آخر فى تصميم فيلم **KISS OF THE SPIDER WOMAN** ، لأنه من حيث المبدأ يجب أن تكون الحبكة المركزية للحدث المحفز على الشاشة . لكن لم يكشف هذا الفيلم عن الحدث المحفز حتى ذروة الفصل الوسيط . فى القصة الخلفية ، يسجن لويس الشاذ فى عهد دكتاتورية فاشية ، ثم يستدعى إلى مكتب مأمور السجن ، الذى يضع أمامه هذا العرض . ثورى يسارى هو فانتين (راؤول جوليا) فى زنزانته . إذا تجسس لويس عليه وحصل على معلومات قيمة سيعطى مأمور السجن للويس حريته . المشاهدون ، الذين لا يعرفون شيئا عن الصفقة ، ينتظرون على امتداد الساعة الأولى من الفيلم ، ليكتشفوا فى النهاية الحبكة المركزية ، حين يزور لويس مأمور السجن لطلب دواء وشاى بابونج من أجل فالنتين المريض .

كثير من هذه الأفلام يبدأ بشكل ممل جدا لدرجة أنهم يخرجون من القاعة . لذا لم لا يتم الافتتاح تقليديا بالحدث المحفز كما تفعل الرواية ، وتبدأ القصة بشرك قوى ؟ لأنه إذا وضع شريدر المشهد ، الذى يوافق فيه لويس على أن يتجسس على أحد المناضلين من أجل الحرية ، فى افتتاح الفيلم ، فقد يكره المشاهدون البطل على الفور . وقد انتهك كاتب السيناريو تصميم الرواية ، من خلال اختيار افتتاح سريع فى مواجهة تعاطف مع البطل . وبينما استخدم الروائى السرد الداخلى كى يكسب التعاطف ، فإن

كاتب السيناريو كان يعرف أن عليه أولا أن يقنع المشاهدين بأن لويس كان يحب فالنتين قبل أن يكشف عن اتفاق لويس مع الفاشيين . وكان اختياره صحيحا ، لأنه من دون تعاطف فإن الفيلم يصبح مجرد تمرين فارغ مجوف فى التصوير الغريب .

فى مواجهة اختيارت متناقضة مثل المجاراة مقابل التعاطف ، فإن الكاتب الحصيف يعيد تصميم القصة ، لكى يحافظ على ما هو أساسى . إن لك الحرية فى أن تكسر أو تلوى تقليدا ، ولكن لسبب وحيد: هو أن تضع مكانه شيئا أكثر أهمية .

(١٠)

تصميم مشهد

يركز هذا الفصل على مكونات تصميم المشهد: نقاط التحوُّل ، والتقديمات / الخواتيم، والحيوية العاطفية، والاختيار. وسيحلل الفصل الحادى عشر مشهدين ليظهر كيف تشكِّل اللقطات، وتغيِّر سلوكيات الشخصية من الحياة الداخلية.

نقاط التحول :

المشهد قصة مصغَّرة - مشهد عبر صراع فى وحدة أو استمرارية من زمن وفضاء، يحوِّلان حالة حياة شخصية مشحونة بالقوة. من الناحية النظرية، لا يوجد هناك فعلا حدّ لطول المشهد أو مواقعه . ربَّما يكون المشهد متناهيا فى الصغر. المشهد المكوَّن من لقطة مفردة، تدير فيها يد ورقة لعب، قد يعبِّر عن تغيُّر عظيم فى إطار صحيح. وبالمقابل ، فإن عشر دقائق من حركة منتشرة عبر دستة مواقع فى ميدان معركة، قد تحقق أقلَّ من ذلك بكثير. وأيا كانت المواقع أو الطول، فإن المشهد يتوحَّد حول الرغبة والحركة والصراع والتغير.

فى كل مشهد تتابع شخصية رغبة مرتبطة بزمنها ومكانها المباشرين. لكن هدف المشهد هذا يجب أن يكون عنصرا من الهدف العام، أو من العمود الفقرى، أو من وحى القصة الطويل الممتد، من حدث محفز إلى ذروة قصة. فى داخل المشهد يعمل الممثل على هدفٍ من المشهد باختياره تحت ضغط، كى يقوم بفعل أو بآخر. ومع ذلك يأتى ردٌّ

فعلٍ لم تكن تتوقعه الشخصية ، من أحد مستويات الصراع، أو من كل المستويات. هذا التأثير لكى يفتح ثغرة بين التوقع والنتيجة، محوِّلا حظوظ الشخصية الخارجية، أو حياتها الداخلية، أو كليهما معا، من الإيجابى إلى السلبى أو من السلبى إلى الإيجابى، من ناحية القيمة التى يفهم المشاهدون أنها فى خطر. المشهد يحدث تغيُّرا ثانويا، ولكنه ذو مغزى. ويسبب تسلسل ذروة مشهد انعكاسا معتدلا - تغيُّرا أكثر من مجرد مشهد. وتسبب ذروة مشهد فى فصلٍ انعكاسا رئيسيا - تغيُّرا مع تأثيرٍ أعظم من ذروة تسلسل. وتبعا لذلك لا نكتب أبدا مشهدا يكون فقط مسطحا، ساكنا، يعرض شرحا، وبالأحرى نحن نتوق إلى تحقيق هذا الهدف المثالى: أن نبتكر تصميم قصة يكون كل مشهد فيه نقطة تحوُّل ثانوية أو متوسطة أو رئيسية. فى فيلم **TRADING PLACES** الثروة القيمة المعرضة للخطر. بإلهامٍ من " بورجى وبيس "، يقوم بيلى راى فالنتين (أودى مورفى) بالتسوُّل فى الشوارع ، متظاهرا بأنه مصاب بالكساح. تنفتح فجوة حين تحاول الشرطة أن تمسك به، ثم تتسع جدا حين يتدخل فجأة كهلان من رجال الأعمال، أخوة الدوق(رالف بيلامى ودون آميش) لدى الشرطة لكى ينقذاه. تسوُّل بيلى جعل عالمه يتفاعل بشكل مختلف وأكثر قوة مما كان يتوقع. لا يقاوم، بل يختار بحكمةٍ أن يستسلم للفجوة. قطع على: مكتب مبطن بخشب الجوز ، حيث ألبسه أخوة الدوق بذلةً من ثلاث قطع وجعلوه سمسار سلع. تمضى حياة بيلى المالية، من التسوُّل إلى السمسرة حول نقطة التحول الرائعة هذه. فى فيلم **WALL STREET** القيم المهددة الثروة والأمانة. يقتنص سمسار بورصة شاب، باد فوكس (شارلى شين) مقابلة مع البليونير جوردون جكو (مايكل دوجلاس). يعيش بيل بصعوبةٍ من راتبٍ إلى آخر، لكن كرامته مصانة. حين يقترح أفكار عمل شرعية، يفجِّر معدل مبيعاته قوى عداء لم يكن يتوقعها، بينما يجيبه جكو: "خبرنى بشىء لا أعرفه ". فجأةً يتيقن باد أن جكو لا يريد أن يقوم بأعمال أمينة. يتوقف ثم يكشف عن سرٍّ كان قد أخبره به أبوه. يختار باد أن يشترك مع جكو فى مؤامرة غير قانونية، تعكس طبيعته الداخلية من شخص أمين إلى مجرم، وتغيِّر حظوظه من فقير إلى غنى ، حول نقطة التحوُّل القوية والساحرة هذه. تأثير نقاط التحوُّل رباعى: دهشة، وزيادة فضول، وتبصُّر،

واتجاه جديد .حين تظهر ثغرة بين التوقع والنتيجة، فإنها تفاجئ المشاهدين بدهشة، يكون رد فعل العالم على نحو لم تتوقعه الشخصية ولا المشاهدون. لحظة الصدمة هذه تثير الفضول فورا، حيث يتساءل المشاهدون "لماذا ؟"في فيلم : **TRADING PLACES** يكون السؤال لماذا ينقذ هذان العجوزان الشحاذ من الشرطة ؟ وفى فيلم : **WALL STREET** لماذا يقول جكو "خبرنى بشىء لا أعرفه" ؟ وفى محاولة لإشباع فضولهم يعود الجمهور إلى ما شاهدوه من القصة، بحثا عن إجابات. وفى القصة المصممة تكون الإجابات موجودة بعناية ، ولكن بهدوء .

فى فيلم **TRADING PLACES** تعود أفكارنا إلى مشاهد سابقة مع أخوة الدوق، وندرك أن هؤلاء العجائز قد ملُّوا من الحياة ، لذلك يستخدمون ثروتهم لممارسة ألعاب سادية. والأكثر من ذلك ،أنهم لابد من أن يكونوا قد شاهدوا ومضة عبقرية من الشحاذ ، وإلا لما التقطوه ليكون رهانهم عليه . فى فيلم **WALL STREET** سؤال " لماذا؟ " الذى تثيره عبارة جكو " خبرنى بأى شىء لا أعرفه "، تتم الإجابة عنه فورا: جكو طبعا مليونير لكنه محتال. وتقريبا ،لا تتضخم ثروة فرد على هذا النحو بشكل أمين. هو أيضا يحبُّ الألعاب .. من النوع الإجرامى فقط. حين يلحق باد به، تعود ذاكرتنا إلى مشاهد سابقة فى مكتبه، ندرك أن باد كان طموحا جدا وجشعا، وأنه جاهز للسقوط.

عقل المشاهدين الذكى والمدرك يجد هذه الإجابات فى ومضة من تفهُّم. يدفع السؤال " لماذا ؟ " بهم إلى الوراء فى القصة، وما سبق أن رأوه يتشكل من جديد، ويجدوا دفق استبصارات فى الشخصية والعالم، حين يكتشفوا طبقة مقنعة من حقيقة كانت مختفية.

يضيف الاستبصار فضولا. هذا الفهم الجديد يضاعف الأسئلة " ماذا سيحدث فيما بعد ؟ " و" كيف سيتحقق ذلك ؟ " ، هذا التأثير الصحيح حقا، فى كل الأنواع، وأخيرا جدا فى قصص الجريمة. يذهب فرد ما إلى الخزانة من أجل قميص جديد، فتسقط عليه جثة شخص. تطلق هذه الفجوة وابلا من أسئلة:" من ارتكب هذه الجريمة ؟ كيف ؟ متى ؟ لماذا ؟ هل سيقبض على القاتل ؟ " . يجب أن يشبع الكاتب الآن الفضول

الذى ابتكره. يجب أن يحرِّك قصته من كل نقطة من قيمة متغيرة فى اتجاه جديد كى يبتكر نقاط تحوٍّل ستأتى تاليا. فى فيلم : KRAMER VS. KRAMER فى اللحظة التى نرى فيها رجلا فى الثانية والثلاثين من عمره، لا يستطيع أن يعدَّ إفطارا، يتغير المشهد. يعيدنا سؤال" لماذا ؟ " إلى تلك الدقائق من الفيلم، السابقة على الثغرة، لنبحث عن أجوبة مسلحين بخبراتنا الحياتية وحسن إدراكنا. أولا، كرامر مدمن عمل، لكن الكثيرين من مدمنى العمل يستطيعون إعداد الفطور جيدا فى الخامسة صباحا قبل أن يستيقظ أحد. الأكثر من ذلك، أنه لم يشارك أبدا فى حياة أسرته المنزلية، لكن العديد من الرجال لا يفعلون وتظلُّ زوجاتهم مخلصات لهم يحترمن جهود أزواجهن لتوفير دخل لهن. استبصارنا العميق هو: كرامر طفل. طفل فاسد مدلل، كانت أمه تعدُّ له الإفطار دائما. فيما بعد أصبحت الحبيبات والنادلات يقمن بهذا الدور. الآن حوَّل زوجته إلى نادلة / أم. لقد أفسدت النساء كرامر طوال حياته، ويكون سعيداً فقط حين يدعهن يقمن بذلك. كانت جوانا كرامر، أساسا، تربى طفلين ومسكونة باستحالة قيام علاقة ناضجة، لذلك تخلَّت عن زواجها. ما هو أكثر من ذلك، أن نشعر أنها كانت على صواب وهى تفعل ذلك. اتجاه جديد: نمو كرامر نحو الرجولة.

ذروة فيلم THE EMPIRE STRIKES BACK، تعرض أطول دفقة استبصار أعرفها. بينما دارثى فيدار(ديفيد بروس / جيمس إيرل جونز) ولوك سكاى واكر (مارك هامل) يحاربان حتى الموت بسيوف المبارزة الخفيفة، يتراجع فيدار ويقول :" أنت لا تستطيع أن تقتلنى يا لوك، فأنا أبوك ". تفجِّر كلمة " الأب " واحدة من أشهر الفجوات فى تاريخ السينما، وتدفع المشاهدين إلى أن يعودوا إلى فيلمين كاملين يفصل بينهما ثلاث سنوات. وهكذا نستنتج فورا لماذا بن أوبى - وآن كنوبى (إليك جينيس) كانا قلقين بشأن ما سيحدث إذا ما التقى دارث ولوك وجها لوجه. ونحن نعرف لماذا كان يودا (صوت فرانك أوز) يائسا جدا من أن يعلِّم لوك قيادة القوة. نحن ندرك السبب فى أن لوك لديه وسائل فرار عديدة على نحو محكم: كان والده يحميه سرا، وهناك فيلمان من الأفلام، التى صنعت معنى كاملا لهما طبقة أعمق من المعنى . التوجُّه الجديد . RETURN OF THE JEDI .

فيلم : CHINATOWN قبل ذروة الفصل الثانى، نظنُّ أن مولوارى قد قتل، إما من أجل مكسب مالى أو فى فورة غضب غيور. لكن حين تقول إيفلين: " إنها أختى وابنتى.. " تنفتح فجوة مصحوبة بصدمة، ولكى نفهم كلماتها، نعود مسرعين إلى الفيلم وندرك بقوة عدة أشياء: سفاح قربى بين أب وابنته، والدافع الحقيقى للقتل وهويَّة القاتل. اتجاه جديد: تحوُّلات الفصل الثالث.

سؤال التعبير الذاتى :

يضع راوى القصة يده حول المشاهدين، قائلا: " دعونى أُرِكم شيئا ". إنه يأخذنا إلى مشهد، مثل ذلك الموجود فى فيلم CHINATOWN، ويقول: " راقبوا جيتس وهو يقود السيارة إلى سانتا مونيكا ، لكى يقبض على إيفيلى . عندما يدق بابها، هل تعتقد أنه سيدعى للدخول ؟ راقب هذا. تأتى الآن إيفلين الجميلة هابطة السلالم ، سعيدةً لرؤيته. تعتقد أنه سيرقُّ ويدعها تمضى بعيدا عن الاعتقال . راقب هذا. فيما بعد تصارع لكى تحمى سرَّها. هل تعتقد أنها ستحافظ علية ؟ راقب هذا. بينما هو ينصت إلى اعترافها، هل سيساعدها أو سيقبض عليها ؟ راقب هذا.

"يقودنا راوى القصة إلى توقع، يجعلنا نعتقد أننا نفهم، ثم يفتح الواقع أمامنا ليخلق دهشةً وفضولا، ويعيدنا إلى القصة مرارا وتكرارا. وفى كل رحلة عودة، نكتسب استبصارا أعمق وأعمق فى طبائع شخصياته وعالمها - وعى مفاجئ بالحقائق التى تفوق الوصف المختفية تحت صور الفيلم. ثم يأخذ قصته فى اتجاه جديد متصاعد دائما فى تطوُّر مثل تلك اللحظات.

أن تحكى قصة يعنى أن تعطى وعدا: إذا منحتنى تركيزك، سأمنحك دهشة متبوعة بمتعة اكتشاف الحياة بآلامها وأفراحها، على مستويات واتجاهات لم تكن أبدا لتتخيلها. والأكثر أهمية أن هذا يجب أن يتم بسهولة وطبيعية، تقودان المشاهدين إلى

هذه الاكتشافات، كما لو كانت تتم بشكل تلقائى. تأثير اللحظة الجميلة أن من يذهبون إلى السينما، لا يجدون معلومات كما لو كانوا قد قاموا بها بأنفسهم. لقد فعلوا ذلك بمعنى ما. الاستبصار مكافأة المشاهدين لاهتمامهم، والقصة المصممة بشكل جمالى تقدم لهم هذه المتعة، مشهدا وراء مشهد وراء مشهد.

أخيرا، إذا كان علينا أن نسأل الكتّاب كيف يعبِّرون عن أنفسهم، فإنهم غالبا سيجيبون: "بكلماتى. أوصافى للعالم، وبالحوار الذى أبتكره لشخصياتى. إننى كاتب، أعبر عن نفسى بواسطة اللغة". اللغة ليست سوى النص. يحدث التعبير أولا، وأخيرا، ودائما، فى فيض من الاستبصار الذى يتدفق من نقطة تحوُّل. هنا يفتح الكاتب ذراعيه للعالم، قائلا:" هذه رؤيتى للحياة، لطبيعة الكائنات البشرية، التى تسكن عالمى. هذا ما أعتقد أنه يحدث للبشر فى هذه الظروف ولهذه الأسباب. إنها أفكارى وعواطفى ،إنها أنا". غالبية وسائلنا القوية فى التعبير الذاتى هى الأسلوب الفريد الذى ندير به القصة.

ثم تأتى الكلمات. نحن نستخدم موهبتنا الأدبية بكل حيويتها ومهارتها، حتى أنه حين يمثل مشهد جميل، يحمل المشاهدين راغبين ومسرورين عبر نقاط التحوُّل. تعد اللغة مهمة بالمثل، ومع ذلك فهى ليست سوى السطح الذى نقبض بواسطته على القارئ، لكى نقوده إلى الحياة الداخلية للقصة. اللغة وسيلة للتعبير عن الذات، ويجب ألا تصبح غايةً فى ذاتها من أجل الزينة.

تخيَّل الآن صعوبات تصميم قصة، بحيث تتغيَّر مشاهد ثانية أو معتدلة أو رئيسية ثلاثين أو أربعين أو خمسين مرة، وتعبِّر كل منها عن عنصر من رؤيتنا. وذلك السبب فى أنَّ القص الضعيف يلجأ إلى إحلال معلومات بدلا من الاستبصارات. لماذا يختار كثير من الكتاب أن يشرحوا أفكارهم عن طريق أفواه شخصياتهم، أو الأسوأ من خلال السرد بالصوت. هذه الكتابة دائما غير كافية ،لأنها تجبر الشخصيات على معلومات وعى ذاتى زائفة نادرا ما تكون موجودةً فى الحياة العادية. والأكثر أهمية ،أنَّ النثر المختار بعناية وقدرة على الفهم لا يستطيع أن يعوِّض الاستبصار الكلى الذى ينهمر على الذهن، حين نكيِّف تجارب حياتنا وفق تقديم فنانٍ معدٍّ جيدا.

مقدمات / خواتيم :

كى نعبر عن رؤيتنا مشهدا مشهدا، فإننا نحدث شرخا فاتحين سطح واقعنا القصصى، ونعيد المشاهدين لكى يغنموا استبصارا، لذلك يجب أن تشكل هذه الاستبصارات على شكل مقدمات وخواتيم. أن تقدِّم يعنى أن تضع المعلومات، وأن تختم تعنى أن تغلق الفجوة بتوصيل تلك المعلومة إلى المشاهدين. حين تنفتح فجوة بين التوقع والنتيجة، وتعيد المشاهدين عبر القصة باحثين عن إجابات، فيمكن أن يجدوها فقط إذا أعدَّ الكاتب، أو زرع هذه الاستبصارات فى العمل.

فى فيلم **CHINATOWN**، حين تقول إيفيلين مالوراى:" إنها أختى وابنتى "، نتذكر فورا مشهدا بين أبيها وجيتس يسأل فيه المخبر نوح كروس عمًّا كان يتجادل حوله مع زوج ابنته فى اليوم السابق لقتل مالوراى. يجيب كروس:" ابنتى هذه المرة الأولى التى تسمع فيها ذلك، ونظنُّ أنه يقصد إيفيلين. وفى لمحة ندرك أنه يقصد كاثرين، ابنته من ابنته. قال كروس ذلك، وهو يعرف أن جيتس قد يصل إلى نتيجة خاطئة، وضمنيا قد يشكُّ بإيفيلين فى الجريمة التى ارتكبها.

فى فيلم **THE EMPIRE STRIKES BACK**، حين يكشف دارث فيدار عن أن لوك أبوه، نعود ثانيةً إلى المشاهد التى كان فيها بين كينوبى ويودا قلقين حول قيادة لوك للقوة، خائفين كما نفترض على سلامة الشاب. نحن الآن ندرك أن ناصحَى لوك المخلصين كانا معنيين فعلا بروحه، خشية أن يجتذبه أبوه إلى " الجانب المظلم "

فى فيلم **SULLIVAN'S TRAVELS**، جون ل. سوليفان مخرج صاحب سلسلة من أفلام مثل **SO LONG, SARONG and ANTS in YOUR PANTS 1939** . يقرر سوليفان بضمير قلق بسبب حالة العالم المرعبة أن فيلمه التالى لابد من أن يكون له "مغزى اجتماعى". أصحاب الاستوديوهات الغاضبين يشيرون إلى أنه من هوليود، ولذلك فهو لا يعرف أى شىء عن "المغزى الاجتماعى"

وهكذا، يقرر سوليفان أن يقوم بالبحث. ينتقل بعيدا مجهدا إلى أمريكا، متبوعا بواسطة عربة مكيَّفة بها خادم وطباخ وسكرتيرة وحبيبة ووكيل صحفى، بنيَّة تحويل مغامرة سوليفان المجنونة إلى عمل دعائى مثير. ثم فى قضية شك فى هويته، يجد سوليفان نفسه موثقا مع مجموعة من السجناء فى سلسلة، وفجأة يجد نفسه فى "مغزى اجتماعى" من دون عشرة سنتات، كى يطلب وكيله تليفونيا.

ذات مساء يسمع سوليفان ضحكا صاخبا آتيا من مبنى السجن، ويكتشف قاعة سينما مؤقتة ممتلئة بزملائه المساجين غارقين فى الضحك، وهم يشاهدون عاجزين فيلم ميكى ماوس. يكتئب، حين يتأكد من أن هؤلاء الرجال لا يحتاجون منه إلى أى "مغزى اجتماعى"، فقد كان لديهم أكثر مما يكفى فى حياتهم فعلا. إن ما يحتاجونه هو ما يفعله جيدا من تسلية خفيفة جيدة.

مع هذا الانعكاس الذى يعود إلى استبصارت سوليفان. وإلى أكثر من ذلك. ونحن نجمع كل المشاهد التى تهجو أرستقراطية هوليود، ندرك أن تلك الأفلام التجارية، التى يفترض أن تعلم المجتمع كيف يقضى على عيوب، من المؤكد أنها زائفة. ولأنه، مع بعض استثناءات، فإن معظم صانعى الأفلام مثل سوليفان، ليسوا مهتمين بمعاناة الفقير قدر اهتمامهم بصورته الزائفة.

يجب أن يتم تناول المقدمات بعناية فائقة. يجب أن تزرع بطريقة، بحيث حين يراها المشاهدون للمرة الأولى، يكون لها معنى واحد، لكن مع دفقة من الاستبصار، تأخذ معنى ثابتا أكثر أهمية. من المستحيل فى الواقع أن يكون للتقديم المفرد معان مخبأة إلى المستوى الثالث أو الرابع.

فى فيلم CHINATOWN، حين نقابل نوح كروس، فهو قاتل مشتبه به، لكنه أيضا أب قلق على ابنته. حين تكشف إيفيلين عن سفاح القربى، ندرك أن اهتمام كروس الحقيقى كاثرين. فى الفصل الثالث، حين يستخدم كروس ثروته كى يعترض جيتس ويقبض على كاثرين، نتيقن أن تحت مشاهد كروس السابقة يوجد مستوى ثالث، جنون

تدفعه قوة قادرة، لكى يهرب من العدالة، بينما يرتكب الجريمة. فى المشهد الأخير، حين يسحب كروس كاثرين إلى ظلال تشايناتاون، نتيقن أن هناك فسادا تحت كل هذا الفساد الهائل، وهو شهوة كروس لسفاح القربى مع الذرية الناتجة عن السفاح الذى قام به.

يجب أن تزرع المقدمات بثباتٍ كافٍ ، لكى يتذكرها المشاهد بسرعة، حين يستعيدها الذهن. وإذا كانت المقدمات مراوغة، فإن المشاهدين سيفتقدون الهدف منها، وإذا كانت شديدة الوطأة، فإن المشاهدين سيرون نقطة التحوُّل بعيدة ونقاط التحوُّل تفشل، حين يكون هناك إعداد زائد للشىء الواضح، أو إعداد غير كاف للشىء غير العادى.

بالإضافة إلى ذلك، يجب أن يكون ثبات المقدمة مناسبا للجمهور المستهدف. قد يقدم بشكل جلى أكثر من أجل الشباب، لأنهم لا يجيدون تلقى القصص مثل متوسطى العمر ممن يذهبون إلى السينما. برجمان مثلا صعب بالنسبة للشباب، ليس لأنهم لا يلتقطون أفكاره إذا تمَّ شرحها، وإنما لأن برجمان لا يشرح أبدا. إنه يقدِّم أفكاره على نحو درامى ، مستخدما مقدمات مراوغة للمتعلمين جيدا، وذوى الخبرة الاجتماعية والناضجين نفسيا.

ما أن تسدَّ المقدمة الفجوة، فإن الخاتمة ستصبح على أى الاحتمالات مقدمة أخرى لخواتيم تالية.

فى فيلم **CHINATOWN**، حين تكشف إيفلين عن طفلتها الناتجة من سفاح القربى، فإنها تكرر تحذيرها لجيتس من أن والدها خطر، لدرجة أن جيتس لا يعرف كيف يتعامل معه. ثم نتأكد أن كروس قتل مالوراى فى قتال من أجل الاستحواذ على الطفلة. مختتم الفصل الثانى هذا يصنع ذروة الفصل الثالث، التى يفشل فيها جيتس فى أن يدرك كروس، فقد قتلت إيفلين ، والأب / الجد يجذب كاثرين المرعوبة إلى الظلمات.

فى فيلم : THE EMPIRE STRIKES BACK حين يكشف دارث فيدار عن نفسه للوك، فإن ذلك يختتم عددا من المقدمات سبق أن تشكلت عبر فيلمين. ويصبح هذا فى لحظة أيضا مختتما لفعل لوك التالى. ما الذى سيفعله البطل الشاب ؟ إنه يختار أن يقتل والده ،لكن دارث فيدار يقطع يد ابنه - وهو ما يعد مختتما لمقدمة الفعل التالى. الآن بعد أن هزم، ما الذى سيفعله لوك ؟ إنه يدفع نفسه بعيدا عن مدينة السماء، محاولا أن يقوم بانتحار شريف - وهو ما يعد مختتما لمقدمة تالية. هل سيموت ؟ إنه ينقذ فعليا فى منتصف الهواء بواسطة أصدقائه. وضربة الحظ هذه ، تصبح مفتتحا من أجل فيلم ثالث، يحلُّ الصراع بين الأب والابن.

فى فيلم : SULLIVAN'S TRAVELS حين يتيقن سوليفان من أنه كان غبيا جدا، يكون ذلك خاتمة لكل الأفعال الغبية المدعَّاة المشار إليها سابقا، وهى تفتتح بدورها فعله التالى. كيف سيهرب من العصابة المسلحة ؟ اكتشافه لحقيقته يضع رأسه ثانيةً فى أخدود هوليود. إنه يتأكد مثل أى بطل فى أفلام هوليود من أن الطريق إلى الخروج من السجن، أى الخروج من أى مأزق هو الدعاية. يعترف سوليفان بجريمة لم يرتكبها، حتى يعاد ثانيةً إلى المحكمة، وتسلط عليه أضواء الصحافة، وهكذا يبرز دور الاستوديو، ويمكن لمدَّعيه الأقوياء أن ينقذوه. يقدِّم هذا المختتم مشهد الحلِّ حيث نرى سوليفان يعود ثانيةً إلى العمل الروتينى الهوليودى، صانعا أفلام التسلية الهشة، التى كان دائما يصنعها - لكنه الآن يعرف السبب.

إن خداع تقديم فصل، ومختتم، ومقدمة ثانية ، ومختتم ثانٍ، غالبا ما ينشط أغلب ومضاتنا الإبداعية.

لنفترض أننا نطوِّر قصة تدور حول أخوين يتيمين، هما مارك ومايكل اللذين نشآ منذ طفولتهما فى مؤسسة قاسية. الأخوان متلازمان، يعول كل منهما الآخر على مدى السنين. ثم هربا من الملجأ، وأصبحا يكافحان الآن فى الشارع كى يعيشا ودائما يحمى كل منهما الآخر. مارك ومايكل، وأنت ستحبهما أيضا. لكن لديك مشكلة، إذ ليست هناك قصة، صورة عنوانها: "أخوان ضد العالم". المتنوع الوحيد فى هذا التصوير لإخلاصهما الأخوى، موقعه ، فلاشىء أساسى يتغير.

لكن حين تدقق فى سلسلة الأجزاء مفتوحة النهاية من حوادث عرضية، إذا بفكرة مجنونة تفاجئك :" ماذا لو طعن مارك مايكل فى ظهره ؟ فمزّقه وأخذ نقوده وفتاته .." الآن أنت تتقدم، تجادل :" هذا غباء، لأن كلا منهما يحبُّ الآخر. لقد حاربا العالم معا. هذا لا معنى له على الإطلاق! لكن، يمكن أن يكون عظيما. آنسه. لكنه قد يكون مشهدا شديد الرداءة. استبعده ،ليس منطقيا!"

ثم يستمر الضوء: " يمكننى أن أجعله منطقيا. يمكننى أن أعرج إلى الوراء عبر كل شىء وأزرع ذلك فيه. شقيقان ضد العالم ؟ ماذا عن قابيل وهابيل ؟ خصومة أخوين ؟ يمكننى أن أعيد الكتابة من البداية، وأن أضع تحت كل مشهد قدرا من الحسد المرير فى مارك، والتفوّق والغطرسة فى مايكل. كل ذلك كامن هناك بهدوء وراء الوفاء الحلو. إذا صنعته جيدا، فإنه حين يخون مارك مايكل ، سيلمح المشاهدون تلك الغيرة الكامنة فى مارك وسيكون الأمر معقولا.

"الآن، لم تعد شخصياتك تكرر بل تتطور. ربما تتأكد من أنك أخيرا تعبِّر عما تشعر به فعلا تجاه أخيك ، ولم يكن ممكنا أن تعترف به. لكن الأمر لم ينته بعد. فجأةً من المجهول تنبثق فكرة: " إذا كان مارك يخون مايكل، قد تكون تلك ذروة ما قبل الختام. ويمكن لتلك الذروة أن تصبح ذروة الفصل الأخير، التى ينتقم فيها مايكل لنفسه و..". لقد وجدت قصتك، لأنك سمحت لنفسك أن تفكر بما لا يمكن التفكير به. القص يعمل المنطق بأثر رجعى.

فى القصة، على عكس الحياة، يمكنك دائما أن تعود إلى الوراء وتصلح الأمر. يمكنك أن تقدم ما يبدو عبثيا، وأن تجعله عقلانيا. المنطق أمر ثانوى. الخيال الأمر الأساسى، والشرط المسبق لكل شىء آخر. الاستعداد بأن تفكر بأى فكرة مجنونة، أن تدع الصور، التى قد تكون أو لا تكون معقولة، تجد طريقها إليك. قد تكون تسع أفكار عديمة الجدوى من بين عشر أفكار. لكن فكرة واحدة غير منطقية قد تصنع هديرا فى جوفك، ذلك الهياج الذى يخبرك أن شيئا رائعا يختبئ فى هذه الفكرة المجنونة. وهكذا ترى العلاقة من خلال ومضة حدس، وتتيقن من أنه يمكنك أن تنجح، وأن تجعل الأمر معقولا. المنطق شىء سهل جدا. لكن الخيال ما يأخذك إلى الشاشة.

الانتقالات العاطفية :

نحن لا نحرِّك عواطف المشاهدين بوضع دموع تتلألأ فى أعين الشخصية، بل بواسطة كتابة حوار ملىء بالحيوية والمرح، حتى يمكن للممثل أن يحكى عن فرحه، بواسطة وصف قبلة شهوانية، أو بواسطة استدعاء طاقة موسيقية، بل بالأحرى نقدِّم تجربة محددة ضرورية كى تثير عاطفة، ثم تأخذ المشاهدين عبر تلك التجربة، لأن نقاط التحوُّل لا توصل فقط إلى الاستبصار، بل تخلق أيضا ما يحرك عاطفة.

فهم كيفية خلق تجربة المشاهدين العاطفية، تبدأ بإدراك أن هناك عاطفتين فقط اللذة والألم. لكل منهما تنويعاتها: الفرح والحب والسعادة والنشوة والمرح والبهجة والإثارة والحبور، وغيرها من جانب، ومن الجانب الآخر هناك العذاب والترويع والقلق والرعب والحزن والخزى والتوعُّك والبؤس والتوتر والندم ، وغيرها كثير. لكن الحياة تمنحنا فى العمق واحدا من أى منها فقط.

ونحن باعتبارنا مشاهدين نمارس شعورا عاطفيا، حين يأخذنا السرد عبر تحوُّل القيم. أو لابد أولاً من أن نتعاطف مع الشخصية. ثانيا، لابد أن نعرف ما الذى تريده الشخصية، ونريد أن تحصل عليه الشخصية. ثالثا، يجب أن نفهم القيم المطروحة فى حياة الشخصية. وفى إطار هذه الشروط، فإن تغيُّر القيم هو الذى يحرك عواطفنا .

لنفترض أن هناك فيلما كوميديا يبدأ ببطل يعانى الفقر الشديد، على الجانب السلبى من شروط قيمة الثروة . ثم مع توالى المشاهد والسلاسل والفصول ، تمضى حياته متغيرة إلى الجانب الإيجابى، حين يتحول من فقير إلى غنى. عندما يشاهد الجمهور هذه الشخصية تتحرك باتجاه رغبتها ، فإن التحوُّل من الأقل إلى الأكثر سينقلها إلى تجربة عاطفية إيجابية.

ومع ذلك، فإنه حالما نصل إلى حالة الاستقرار النسبى هذه، سرعان ما يتبدد الشعور العاطفى. فإن الشعور الباطنى، تجربة نشطة قصيرة نسبيا ، يتجمع ويحرق وينتهى. والآن يفكر الجمهور:" ممتاز، لقد أصبح غنيا . ما الذى سيحدث بعد ذلك ؟"

بعد ذلك، يجب أن تتحوَّل القصة إلى اتجاه جديد، كى تشكل انتقالا من الإيجابى إلى السلبى، وتكون أعمق من حالة الإفلاس السابقة. ربما يسقط بطل الرواية من غناه ويصبح مدينا لعصابة المافيا ، وهو أسوأ من الفقر. وبينما يتحرك هذا التحول من الكثير إلى لاشىء تقريبا، سيكون لدى المشاهدين استجابة عاطفية سلبية. ومع ذلك، وبمجرد أن يصبح البطل مدينا بكل شىء، سرعان ما يضعف الشعور العاطفى للمشاهدين ويفكرون: تحوُّل سيئ. إنه دون نقود ويرهن نفسه لعصابة إجرامية. ما الذى سيحدث بعد ذلك ؟ "

الآن، يجب أن تتحوَّل القصة إلى اتجاه جديد. ربما يهرب من دينه ، بأن يمثل شخصية السيد الإسبانى ، والاستيلاء على العصابة الإجرامية . بينما يصنع السرد انتقالا من سلبية مزدوجة إلى إيجابية ساخرة، يصبح لدى المشاهدين عاطفة إيجابية أقوى. لابد أن تخلق القصة هذه التعاقبات الحيوية بين العاطفة الإيجابية والسلبية، لكى يتماشى مع قانون العائدات المتناقصة.

يعد قانون العائدات المتناقصة صحيحاً فى الحياة كما هو فى القصة، وهو يعنى: أننا كلما مارسنا شيئا بدرجةٍ أكثر ، فإنه يعطى تأثيرا أقل. لا تستطيع تجربة عاطفية بكلمات أخرى أن تتكرر بشكل متوال ويكون لها التأثير نفسه . مذاق مخروط الآيس كريم الأول عظيم، والثانى لن يكون سيئا، لكن الثالث سيجعلك مريضا. عندما نمارس تجربة عاطفية أو إحساسا للمرة الأولى، يكون له تأثيره الكامل. إذا حاولنا أن نكرر تلك التجربة فورا، سيكون لها نصف أو أقل من نصف تأثيرها الكامل. إذا كررنا مباشرةً الشعور العاطفى نفسه للمرة الثالثة، فلن يكون له التأثير الأصلى، بل إنه سيولد تأثيرا عكسيا.

لنفترض أن قصةً تحتوى على ثلاثة مشاهد مأساوية متجاورة. ماذا سيكون التأثير ؟ فى الأول سوف نذرف الدموع ، وسنشهق فى الثانى، لكننا سنضحك فى الثالث .. وبصوت مرتفع. لكن ليس لأن الثالث ليس حزينا - فقد يكون الأكثر حزنا بين الثلاثة، ولكن لأن المشهدين السابقين قد استنفدا ما لدينا من حزن وسيكون بعيدا عن

الإحساس - إذا لم يكن مضحكا - أن يتوقع منّا القاص أن نبكى مرةً أخرى. تكرار عاطفة "جادة"، فى الحقيقة ، حيلة كوميدية مفضلة.

ورغم أن الكوميديا قد تبدو الاستثناء فى هذا المبدأ، الذى يبدو فيه أننا غالبا ما نضحك بشكل متكرر، فإن الأمر ليس كذلك. الضحك ليس عاطفة. الفرح عاطفة. الضحك نقد، نوجهه نحو شىء نراه سخيفا أو مبالغا فيه، وقد يحدث داخل أى عاطفة، من الرعب إلى الحب. كما أننا لا نضحك دون أن نشعر بالراحة. النكتة مكوَّنة من جزءين: تقديم ولكمة. يرفع التقديم التشويق لدى المشاهدين، ولو حتى لمجرد لحظة، عبر خطر، جنس، دنس، وعدد من المحرمات. ثم تأتى اللكمة لتفجِّر الضحكة. ذلك سرُّ التوقيت الكوميدى: متى يكون التقديم جاهزا لتعبر خط اللكم أو الضحك ؟ يستشعر الكوميدى ذلك بالحدس، لكن هناك شيئاً واحداً يتعلمه موضوعيا، وهو أنه لا يمكنه أن يوجه لكمة ولكمة ولكمة دون أن يرهق المتلقى.

ومع ذلك يوجد استثناء واحد: القصة يمكن أن تمضى من إيجابى إلى إيجابى أو من سلبى إلى سلبى، إذا كان التناقض بين هذه الأحداث عظيما جدا من منظور استعادى، فإن الأول يأخذ ظلال الثانى. لننظر إلى هذين الحدثين: عاشقان يتجادلان منفصلان. حدث سلبى. الحدث الثانى، يقتل أحدهما الآخر. التحوُّل الثانى شديد السلبية لدرجة أنَّ الجدال يبدو كما لو كان إيجابيا. على ضوء جريمة القتل، فإن المشاهدين سيعودون للنظر إلى نقطة الخصام، ويفكرون:"على الأقل كانا يتكلمان حينذاك".

إذا كان التناقض بين الشحنات العاطفية عظيما، يمكن للأحداث أن تتحرَّك من إيجابى إلى إيجابى دون شعور عاطفى مفرط، أومن سلبى إلى سلبى دون جدية مقحمة، ومع ذلك، إذا كانت التغيرات تحدث على درجات، كما يجب عادةً ، حينئذ يكون للعاطفة المتكررة نصف تأثيرها المتوقع، وإذا تكررت مرةً أخرى، فإن الشحنة لسوء الحظ تعكس نفسها.

قانون العائدات المتناقصة ينطبق على كل شىء فى الحياة، ماعدا الجنس ،الذى يبدو قابلا للتكرار دائما مع التأثير.

بمجرد أن يخلق تحوُّل فى قيمة العاطفة يظهر الشعور رغم أن هناك دائما خلطًا بينهما، فإن الشعور ليس العاطفة. العاطفة تجربة قصيرة المدى تبلغ الذروة وتحترق بسرعة ، بينما الشعور خلفية طويلة المدى، متخللة وحساسة، تلوِّن أياما كاملة وأسابيع، وربما سنوات من حياتنا. يسيطر شعور معين على الشخصية. كل من العواطف الأساسية فى الحياة - اللذة أو الألم - لهما تنويعات عديدة. لذا، ما العاطفة المعينة سواء أكانت سلبية أم إيجابية، التى سوف نمر بها ؟ الإجابة موجودة فى الشعور الذى يحيط بها. يعتبر الأمر مثل إضافة صبغة إلى مخطط بالرصاص، أو أوركسترا إلى لحن، فإن الشعور يجعل للعاطفة شكلا محددا.

لنفترض أن رجلا يمتلك شعورا طيبا إزاء الحياة، وأن علاقاته، وعمله يمضيان بشكل جيد. ثم تصله رسالة بأن حبيبته قد ماتت. سيحزن، لكن بمضى الوقت سيتعافى وتستمر الحياة. على الجانب الآخر، لنفترض أن أيامه كانت قاتمة، قلقة، محبطة مع كل شىء يحاوله. ثم فجأةً تصله رسالة أن عشيقته ماتت. حسنا، ربما يلحق بها.

فى الفيلم يعرف الشعور بالحالة النفسية. الحالة النفسية توضع فى نص الفيلم: طبيعة الإضاءة واللون، ومعدل الحركة، ومجموعة الممثلين، وأسلوب الحوار، وتصميم الإنتاج، والتسجيل الموسيقى. جماع كل ذلك يصنع حالة نفسية. وبشكل عام فإن الحالة النفسية، تعتبر مثل التقديمات شكلا من إلقاء ظلال مسبقا، وسيلة تحضير، أو تشكيلاً لتوقعات المشاهدين. ومع ذلك، فإنه بينما تصمم ديناميكية المشهد دقيقة بدقيقة سواء أكانت العاطفة التى تسببها إيجابية أم سلبية، فإن الحالة النفسية تصنع عاطفة محددة.

هذا المخطط مثلا، مصمم كى يصمم عاطفة إيجابية: عاشقان غريبان لم يتحدث أى منهما مع الآخر فيما يربو على العام. لقد أخذت حياته منحى خطرا دونها. يأتى

إليها يائسا ممزقا آملا أن يقترض نقودا. يبدأ المشهد سلبيا من خلال قيمتين: بقائه حيا وحبِّهما.

يطرق بابها ، تراه على العتبة وترفض أن تدعه يدخل. يحدث جلبة شديدة تزعج الجيران آملا أن يجبرها على أن تتركه يدخل. تلتقط سماعة التليفون وتهدد باستدعاء الشرطة. يعتبر أنها تخدعه ويصيح بأن وسط هذه المتاعب، فإن السجن ربما يكون المكان الوحيد الآمن بالنسبة له. تردُّ عليه صارخةً بأن الأمر سيان بالنسبة لها.

يندفع عبر الباب مرعوبا وغاضبا، ولكن من تعبيرات وجهها يدرك أن تلك ليست الطريقة المناسبة لاقتراض مال من أى شخص. يشرح لها بصراحة أن مافيا القروض يهددونه بكسر ذراعيه وساقيه. ولكن بدلا من أن تتعاطف معه، تضحك وتخبره أنها تتمنى أن يكسروا رأسه أيضا. ينفجر باكيا ويزحف إليها متوسلا. أرعبتها النظرة المجنونة البادية على وجهه فالتقطت بندقية من الدولاب كى تخيفه وتبعده. ضحك، وهو يقول إنه يتذكر إعطاءها هذه البندقية قبل عامٍ مضى وأن إبرة الإطلاق كانت مكسورةً، فتضحك وهى تخبره أنها أصلحتها، ثم أطلقت على المصباح المجاور له كى تثبت أنها تعمل.

يجذبها من معصمها ويسقطان على الأرض يتصارعان من أجل الحصول على البندقية، يتدحرجان أحدهما فوق الآخر حتى تلتهب بينهما عاطفة لم يستشعراها لأكثر من عام، ويبدآن فى ممارسة الحبِّ على الأرض إلى جوار المصباح المهشم والباب المحطم. يقول صوت فى رأسه " ربما ينجح هذا "، لكن حينئذ سرعان ما تنفتح فجوة بينه ، وبين جسده. عندئذ تفكر، وهى تبتسم بأن تلك مشكلته الحقيقية. تتحول إلى الشفقة والعطف، فتقرر أن تستعيده ثانية إلى حياتها. ينتهى المشهد بشكل إيجابى: ينال مساعدتها كى يعيش ، ويعود حبهما.

إذا تعاطف المشاهدون مع هذه الشخصيات، فإن الحركة من السلبى إلى الإيجابى ستخلق عاطفة إيجابية. لكن أى عاطفة ؟ هناك العديد منها.

لنفترض أن الكاتب فكر فى يوم صيفى، زهور ملونة رائقة تتفتح فى صناديق النوافذ وعلى الأشجار. يجمع المنتج بين الممثلين جيم كارى وماريا سورفينو. يهيئوهما المخرج فى لقطات كاملة من الرأس إلى القدم. لقد أبدعا معا حالة نفسية كوميدية. الكوميديا تفضل الضوء الساطع واللون. ممثلو الكوميديا يحتاجون إلى لقطات كاملة، لأنهم يمثلون بأجسامهم كاملة. كارى وسورفينو ممثلان كوميديان لامعان. سيشعر المشاهدون بخوف بسيط مختلط بالضحك بينما كارى يطلق النار عبر الباب وتجذب سورفينو بندقية، بينما يحاولان معا أن يمارسا الحب. ثم انفجار من الفرح حين تسترده ثانية.

لكن لنفترض أن المشهد تمَّ فى ظلمة الليل الحالك، حيث المنزل مبقع بظلال الأشجار التى تتمايل مع الريح، وضوء قمر، وضوء شارع. يصور المخرج بإحكام بزوايا مائلة وأوامر إلى المعمل أن يخفف الألوان. يختار المنتج مايكل ماديسون وليندا فيورنتينو. وهكذا ، يصبح المشهد غارقا فى الإثارة النفسية. وستبلغ قلوبنا الحلقوم خشية ألا يخرج أى منهما من هذا الموقف حيا. تخيَّل ماديسون يشقُّ طريقه بصعوبة، وفورنتينو جاذبة بندقيتها، ويتصارع الاثنان عليها. لكن حين يصلان أخيرا إلى ذراعى بعضهما سنتنفس الصعداء.

يقرر قوس المشهد أو المسلسل، أو الفصل العاطفة الأساسية . الحالة النفسية تجعل العاطفة محددة . لكن الحالة لن تعوِّض العاطفة. حين نريد تجارب لحالات نفسية؛ فإننا نذهب إلى حفلات الكونسير أو إلى المتاحف. حين نريد تجارب عاطفية ذات معنى، فإننا نذهب إلى حكاء القصص. لن يكون فعلا جيدا من الكاتب أن يكتب مشهدا مليئا بالعرض لا يتغير فيه شىء، ثم يضعه فى حديقة وقت الغروب، وهو يعتقد أن هذه الحالة الذهبية ستحمل اليوم. كل ما فعله الكاتب مجرد كتابة مُقْبِضة ضعيفة ألقاها على أكتاف المخرج وطاقم الممثلين. العرض غير الدرامى مملٌّ بأى معيار. الفيلم ليس تزيينا لصور فوتوغرافية.

طبيعة الاختيار :

تحتل نقطة التحوُّل مكانا مركزيا فى الاختيار، الذى تتخذه الشخصيات تحت ضغط ، كى تقوم بفعل أو آخر لتحقيق الرغبة. تملى الطبيعة البشرية على كل منًّا أن نختار دائما "الجيد" أو "الصواب". كما نفهم الجيد أو الصواب ؛ لأن من المستحيل أن نفعل غير ذلك. لذلك، إذا وضعت شخصية فى موقف حيث يجب أن تختار بين خير واضح أو شر واضح، أو بين صواب وخطأ، فإن الجمهور الذى يفهم الشخصية سيعرف كيف سيكون اختيار الشخصية.

الاختيار بين الخير والشر، أو بين الصواب والخطأ، ليس اختيارا على الإطلاق. تخيَّل أن آتيلا "الهون" على حدود أوروبا القرن الخامس يعاين حشوده، ويسائل نفسه: "هل يجب أن أغزو وأقتل وأغتصب وأنهب وأحرق وأبدد .. أو ينبغى علىَّ أن أعود إلى الوطن ؟ ". بالنسبة لآتيلا، فإن هذا ليس اختيارا على الإطلاق، فهو لابد له من أن يغزو ويذبح وينهب ويبدد، فهو لم يقد عشرات الآلاف من المحاربين عبر قارتين، لكى يعود أدراجه حين يكون أخيرا على مرأى من الجائزة. ومع ذلك ، فإن قراره يُعَدّ شريرا فى عيون ضحاياه. لكن تلك وجهة نظرهم. القرار بالنسبة لآتيلا ليس الصواب الوحيد فحسب الذى يجب أن يفعله، لكنه ربَّما يكون أيضا الشىء الأخلاقى الذى عليه أن يفعله. وهو يعتبر دون شك فى هذا ، مثل كثير من كبار الطغاة فى التاريخ، كان يشعر أنه فى مهمة مقدسة.

أو قريبا من البيت، يضرب لص ضحية فى الشارع من أجل خمسة دولارات فى كيس نقودها. ربَّما يعرف أن هذا ليس الشىء الأخلاقى الذى يجب فعله، لكن الأخلاق / اللاأخلاق، الصواب / الخطأ، القانونى / وغير القانونى، لا علاقة كبيرة بينها . ربَّما يأسف لحظتها على ما فعل. لكن ذراع اللص لن يتحرك فى لحظة القتل، من وجهة نظره، إلى أن يقنع نفسه أن هذا الاختيار الصحيح.

إذا لم نفهم الطبيعة البشرية بهذا القدر - أى أن الكائن البشرى يعتبر قادرا على أن يعمل باتجاه الصواب أو الخير ، حين يعتقد به أو يراه معقولا - فإن فهمنا سيكون قليلا جدا. إنَّ اختيارات الخير / الشر ، والصواب / الخطأ، واضحة وتافهة بشكل درامى.

الاختيار الصحيح مأزق يحدث فى موقفين ؛ أولا الاختيار بين شيئين خيرين: يكون هناك شيئان مرغوبان، من وجهة نظر الشخصية وهو يريد كليهما، لكن الظروف تجبره على أن يختار واحدا فقط. ثانيا ،اختيار أقل الشرَّين : حين لا تريد الشخصية من وجهة نظرها أن تختار بين شيئين غير مرغوبين، ورغم أنه لا يريد أيًّا منهما، تجبره الظروف على أن يختار أحدهما. كيفية اختيار شخصية فى مأزق حقيقى، تعبير قوى عن إنسانيته، وعن العالم الذى يعيش فيه.لقد فهم الكتاب منذ هوميروس مبدأ الأزمة، وتيقنوا من أنَّ قصة العلاقة ذات الجانبين، لا يمكن أن تظل، وأن الصراع البسيط بين الشخصية "أ" والشخصية "ب"، لا يمكن لها أن تحكى حتى الإشباع .

إيجابى / محايد / سلبى

(ب) ——► ◄—— (أ)

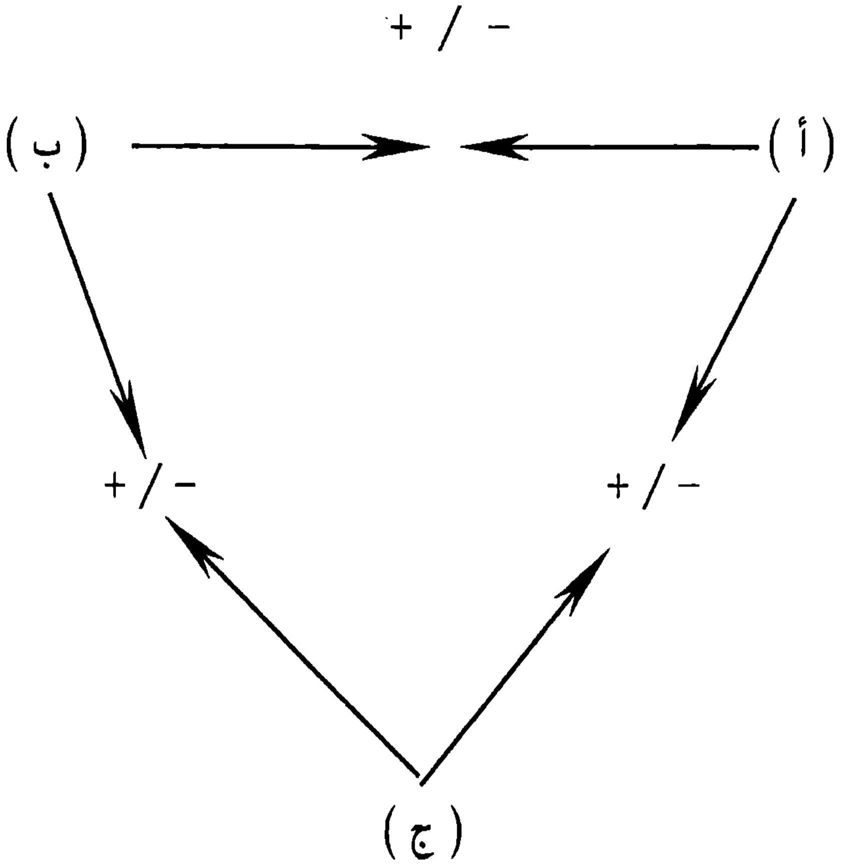
+ / -

الصراع ذو الوجهين ليس مأزقا، وإنَّما تذبذب بين الإيجابى والسلبى. "تحبنى / لا تحبنى، تحبنى / لا تحبنى" مثلا، تأرجح بين جيد وردىء، ويقدم مشاكل قصة لا حلَّ لها، إنه ليس متكررا فقط على نحو مملٍّ وإنما ليس له نهاية كذلك.

إذا حاولنا أن نصل إلى ذروة هذا النموذج فى الاتجاه الإيجابى والبطل يعتقد "تحبنى"، فإن المشاهدين يخرجون وهم يفكرون "انتظر للغد، حين لن تحبك مرةً أخرى أو فى الاتجاه السلبى "لا تحبنى"، فإن المشاهدين سيخرجون وهم يفكرون" إنها ستعود. هى دائما تفعل ذلك " حتى إذا قتلنا الشخص المحبوب، فإنها لن تكون نهايةً

صادقةً، لأن البطل يتساءل " تحبنى ؟ لا تحبنى ؟ " وسيخرج المشاهدون يتلمسون طريقهم نحو نقطة لم يتم الوصول إليها أو حسمها.

على سبيل المثال، هنا قصتان: واحدة تتموَّج ذهابا وإيابا بين حالات داخلية من السرور والألم، وأخرى عن أزمة داخلية. قارن بين فيلمى : BETTY BLUE و THE RED STREET . فى الأول تتحول بيتى (باتريك دال) من الهواجس إلى الجنون إلى الاضطراب والإغماء. لديها الحدس لكنها لا تتخذ قرارا حقيقيا. وفى الفيلم الثانى تواجه جيليايانا (مونيكا فيتى) مأزقا عنيفا: تراجع إلى خيالات مريحة مقابل استخلاص معنى من واقع خشن. الجنون مقابل الألم. فيلم " BETTY BLUE'S تهكم مجرد" لقطة أطول من ساعتين لضحية عاجزة بسبب انفصام فى الشخصية، تعتقد خطأ أن الدراما هى المعاناة. فيلم IL DESERTO ROSSO تحفة أدبية مجردة ترسم صراع كائن بشرى مع المتناقضات المرعبة فى طبيعته. يجب أن نؤطر موقفا ذا ثلاثة جوانب، لكى ننشئ ونبتكر اختيارا حقيقيا. وكما فى الحياة ـ فإن القرارات ذات المعنى لها شكل المثلث.



فى اللحظة التى نضيف فيها "ج"، فإننا نولد مادة كافية تجعلنا نتفادى التكرار. أولا، بالنسبة للعلاقات الثلاثة المركبة بين "أ" و "ب": إيجابى / سلبى / محايد، حب / كراهية /لامبالاة ،مثلا، نضيف الثلاثة أنفسها بين "أ" و "ج" وبين "ب" و "ج". هذا يعطينا تسعة احتمالات. ثم قد نوصل "أ" و "ب" ضد "ج" ،أو "أ" و"ج" ضد "ب" ،"ب" و"ج" ضد "أ". أو نضعها جميعا فى حالة حب أو فى حالة كره أو فى حالة لامبالاة. بإضافة ركن ثالث يولد المثلث عشرين متغيِّرا، وهى مادة كافية جدا كى تحقق تطورا دون تكرار. وقد ينتج عنصر رابع مثلثات مركبة متشابكة وعلاقات افتراضية متغيرة إلى مالا نهائية.

ما هو أكثر من ذلك، أن التصميم المثلثى يجلب ختامه. إذا كان السرد ذا جانبين، لدرجة أن "أ" تتذبذب بين "ب" ولا "ب"، فإن النهاية تكون مفتوحة. لكن، إذا كان الاختيار ثلاثى الجوانب لدرجة أن "أ" تكون محصورةً بين"ب" و"ج"، فإن اختيارا لواحد أو آخر يغلق النهاية بإشباع. وسواء أكان "ب" و"ج" يمثلان نصف الشرين أو الخيرين، فإن البطل لا يمكنه الحصول على كليهما . لابد من دفع ثمن. يجب أن يخاطر الفرد من أجل أن يغنم الآخر. مثلا ، يتخلى "أ" عن "ج" لكى يغنم "ب"، وهذا التغير غير القابل للانعكاس ينهى القصة.

إن أعظم المآزق الاضطرارية توحِّد غالبا اختيار الخير من أقل الشَّرَّيْن . فى الفيلم الرومانسى DONA FLOR AND HER TWO HUSBANDS، مثلا ، حيث تواجه دونا (سونيا براجا) اختيارا بين زوج جديد دافئ، آمن، مخلص، لكنه كئيب، أمام زوج سابق متميز جنسيا، مثير، لكنه ميت. ومع ذلك فإن شبحه يظهر لها وهى وحدها متجسِّدا من لحم ودم ونهم جنسى كما كان دائما. هل تنتابها هلوسات أو لا ؟ ماذا على الأرملة أن تفعل ؟ لقد وقعت فى مأزق بين حياة عادية سارة بشكل ممل أمام حياة عاطفية ناجزة غريبة، وربما مجنونة. وتتخذ القرار الحكيم: حين تختار الاثنين.

يطرح العمل الأصيل اختيارات بين رغبات متفردة لكنها متناقضة: ربما بين شخصين، أو شخص وأسلوب حياة، أو بين أسلوبى حياة، أو بين هدفين، أو بين جانبين من أعماق النفس – بين أى رغبات متصارعة على أى مستوى من الصراع، الحقيقى أو المتوهَّم ، ممًّا قد يبتكره الكاتب. لكن المبدأ عام: الاختيار ينبغى ألا يكون الشك وإنَّما المأزق والحيرة، ليس بين صواب / خطأ ، أو بين خير / شر، لكن بين رغبات إيجابية أو رغبات سلبية لها الوزن والقيمة نفسهما

(١١)

تحليل مشهد

نص ونص فرعى :

تماما مثلما يمكن الكشف عن بنية الشخصية عن طريق التحليل النفسى، فإن كشف الحياة الداخلية للمشهد يمكن أن يتمّ عبر فعل مشابه. إذا سألنا الأسئلة الصحيحة، فإن ذلك المشهد الذى يقدم قراءة سريعة ، ويخفى كوابح تدفقاته فى حركة بطيئة متطرّفة، سرعان ما ينفتح ويكشف عن أسراره.

إذا شعرت أن المشهد يلعب، لا تثبت ما يصلح، لأن المسودة الأولى غالبا ما تكون محددة أو تبدو متكلِّفة، عندئذ تكون مهمتنا أن نعيد كتابة الحوار مرارا وتكرارا، آملين أن تمكّن إعادة صياغة الكتابة من إعادته إلى الحياة . حتى نصل إلى نهاية مكتملة، لأن المشكلة لن تكون فى حيوية المشهد، بل فى فعله. ليست فى كيف تتحدث الشخصيات، أو كيف تتصرف على السطح، وإنما فيما يفعلون من وراء أقنعتهم. اللقطات تبنى المشاهد، وعيوب مشهد سيئ التصميم تكمن فى تحوُّلات السلوك هذه. وكى تكتشف السبب فى فشل مشهد، لابد من تقسيم الكلّ إلى أجزائه، ثم يبدأ تحليل تلك الأجزاء، وذلك بفصل نص المشهد عن نصه الفرعى.

النص، يعنى السطح المحسوس لعمل فنى، وبالنسبة للفيلم الصور على الشاشة وبكرة صوت الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية. ما نسمعه ، وما نراه.

ما يقوله الناس ، وما يفعلونه . النص الفرعى، هو الحياة تحت السطح - الأفكار والمشاعر المعروفة وغير المعروفة، التى يخفيها السلوك.

حقيقة الشىء ليست كما قد يبدو. يتطلب هذا المبدأ من كاتب السيناريو عناية بازدواجية الحياة، واعترافًا بأنَّ كل شىء يوجد على مستويين، وهو ما يوجب عليه أن يتناول تلك الثنائية تلقائيا: أولا، يجب أن يبتكر وصفا لفظيا لسطح الحياة المحسوس ورؤية وصوتا ونشاطا وحديثا . ثانيا، يجب عليه أن يبتكر العالم الداخلى للرغبة الواعية واللاواعية، وفعلاً ورد فعل، نبضا وهوية، وضرورات وراثية وتجريبية. وكما لو كان فى عالم الجمال: يجب عليه أن يحجب الحقيقة بقناع حى بالأفكار والمشاعر الحقيقية للشخصيات وراء ما يقولون ويفعلون.

هناك تعبير هوليودى قديم يقول : " إذا كان المشهد حول ما يكون المشهد حوله ، فإن ذلك يعنى أنك فى ورطة. " إنه يعنى كتابة " مباشرة "، كتابة حوار وحركة تعبِّر الشخصية بواسطتهما عن أعمق أفكارها ومشاعرها من خلال ما تقوله وما تفعله - كتابة النص الفرعى مباشرةً فى النص.

كتابة هذا مثلا: شخصان جذابان جالسان متقابلين، على مائدة وضوء شموع. يتألق الضوء على زجاج كئوس النبيذ وعيون العاشقين المنداة. نسمات ناعمة تداعب الستائر. تعزف قطعة موسيقية لشوبان فى الخلفية. يقترب العاشقان عبر المائدة، تتلامس الأيدى، ينظران بِوَلَهٍ كل منهما فى عينى الآخر، يقولان " أحبك، أحبك " وهما يعنيانها فعلا. هذا مشهد غير قابل للتمثيل، سوف يموت مثل فأر فى الطريق.

الممثلون ليسوا عرائس ماريونت تومئ بإشارات وبكلمات من الفم. إنهم فنَّانون يبتكرون مع مادةً من النص الفرعى، وليس من النص. يستحضر الممثل الشخصية من الداخل إلى الخارج، من غير المنطوق من أفكار ومشاعر لا واعية إلى سطح السلوك. سيقول الممثلون ويفعلون ما يتطلبه المشهد، لكنهم يجدون مصادر الإبداع فى الحياة الداخلية. المشهد السابق غير قابل للتمثيل، لأنه ليس له حياة داخلية، ولا نص فرعى. إنه غير قابل للتمثيل، لأنه لا يوجد شىء ليمثل.

حينما نفكر فى ذهابنا إلى السينما، ندرك أننا قد شهدنا ظاهرة النص الفرعى على مدى حياتنا كلها. الشاشة ليست مبهمة، بل صريحة. حين ننظر إلى الشاشة، ألا يكون لدينا الانطباع بأننا نقرأ عقولا ومشاعر ؟ نقول لأنفسنا باستمرار : " أعرف ما تفكر وتشعر به تلك الشخصية فعلا. إننى أعرف ما يجرى بداخلها بأفضل مما تفعل، وإننى أعرفها أفضل من الفتى الذى تتحدث إليه، لأنه مشغول ببرنامجه الخاص"

"تميل أعيننا فى الحياة إلى أن تتوقف عند السطح. إننا مستهلكون باحتياجاتنا وصراعاتنا وأحلام يقظتنا، لدرجة أننا نادرا ما نعود لملاحظة ما يجرى داخل الكائنات البشرية الأخرى. أحيانا، نضع إطارا حول اثنين يجلسان فى زاوية مقهى، ونبتكر لحظة سينمائية حين ننظر من خلال ابتسامتيهما إلى الضجر الَعامن تحت أو عبر الألم فى أعينهما، إلى الأمل الذى يمتلكه كل منهما من أجل الآخر. لكن نادرا ما يحدث ذلك ، وربما فقط للحظة. ومع ذلك ، فإننا نرى باستمرار من خلال طقوس القصة عبر وجوه وأنشطة الشخصيات، بل وتمتد رؤيتنا إلى أعماق ما لا يقولونه وما لا يدرون به.

هذا هو السبب فى ذهابنا إلى حكاء القصص، لأنه المرشد الذى يأخذنا إلى ما وراء ما هو كائن . على كل المستويات وليس من أجل مجرد لحظة، لكن إلى نهاية الخط. يعطينا حكاء القصص المتعة التى تضنُّ بها الحياة، متعة الجلوس فى ظلام طقوس القصة، ناظرين عبر وجه الحياة، إلى قلب ما يحسُّ ويفكر به وراء ما يقال وما يفعل.

كيف يمكننا حينئذ أن نكتب مشهد حب ؟ دع فردين يغيران إطار سيارة. دع المشهد يكون نصًّا إرشاديًّا مفترضًا لإصلاح الإطار. دع كل الحوار والفعل يكون حول الرافعة ومفتاح الربط وغطاء محور العجلة وصمولات الجر: " ناولنى ذلك ، هل يمكنك ؟ "، " كن حذرا"، " لا تجعل ملابسك تتسخ "، " دعنى .." . سيفسِّر الممثلون الحدث الفعلى للمشهد، لذا عليك أن تترك لهم مساحة، كى يدخلوا قصة رومانسية إلى الحياة من الداخل. حين تلتقى العيون سنعرف ما سيحدث، لأنها أفكار وعواطف غير منطوقة. وبينما نشاهد ما يحدث من خلال السطح، سنتكئ بابتسامة من يعرف:" انظر إلى ما حدث. إنهما لا يغيران إطار السيارة فقط. يعتقد أنها ملائمة، وهى تعرف ذلك. إنهما ولد قابل بنتا "

بكلمات أخرى اكتب كما يجرى فى الحياة، لأننا لو أعطينا هذا المشهد الذى تضيئه الشموع إلى ممثلين جيدين، فإنهم سيشمون رائحة الكذب ويرفضون أن يمثلوه ويبتعدوا، حتى يستبعد المشهد أو تعاد كتابته من خلال نص فرعى قابل للتمثيل. إذا افتقدت مجموعة الممثلين النفوذ، كى تطلب إعادة الكتابة، فإنهم عندئذ يفعلون هذا: إنهم سيضعون نصًا فرعيا فى المشهد سواء أكان له علاقة بالقصة أم لم يكن، لأن الممثلين الجيِّدين لن يتقدموا خطوة أمام الكاميرا دون نصهم الفرعى.

مثلا: إذا أجبر ممثل على أن يؤدى مشهد ضوء الشموع، فقد يكون هجومه كما يلى: " لماذا جنح هؤلاء الناس بعيدا عن طريقهم كى يبتكروا هذا المشهد السينمائى ؟ ما حكاية ضوء الشموع والموسيقى الناعمة والستائر المتموِّجة ؟ لماذا لا يتناولون المكرونة أمام التليفزيون مثل الناس العاديين ؟ ما الخطأ فى هذه العلاقة ؟ لأن الحياة ليست كذلك حين تنتهى الشموع ؟ عندما يكون كل شىء جميلا ؟ لا. حين يكون كل شىء جميلا، فإننا نتناول المكرونة مع جلسة التليفزيون مثل الناس العاديين. لذلك يبتكر الممثل نصا فرعيا من ذلك الاستبصار. والآن بينما نشاهد، نفكر:" إنه يقول إنه يحبها وربما يكون الأمر كذلك ، لكن انظر ، إنه يخشى أن يفقدها . إنه يائس ." ومن نص آخر فرعى:"يقول إنه يحبها ، لكن انظر إنه يجهزها لأخبار سيئة. إنه يستعد لهجرها".

المشهد ليس عمًّا يبدو أنه عنه، إنه عن شىء آخر. هو أن شيئا آخر ما سيجعل المشهد يتحرك. هناك نص فرعى ، حياة داخلية تتعارض، أو تتناقض مع النص. من هذا المعطى، سيبتكر الممثل عملا متعدد الطبقات يسمح لنا أن ننظر عبر النص إلى الحقيقة التى تتردد وراء الأعين والصوت وإيماءات الحياة.

هذا المبدأ لا يعنى أن البشر غير مخلصين. هناك شبه إجماع على أننا كلنا نرتدى قناعا عاما. إننا نقول ونفعل ما نشعر أنه يجب، بينما نفكر ونشعر فى الوقت نفسه بشىء آخر. وهو ما ينبغى. نحن ندرك أننا لا نستطيع أن نقول أين نفعل ما نفكر ونشعر به فعلا. إذا فعلنا كلنا ذلك ،لأصبحت الحياة مصحَّة للمجانين. والحقيقة ، أن ذلك كمَن تعرف أنك تتحدث مع مجنون. المجانين أولئك المساكين، الذين فقدوا تواصلهم

الداخلى، ولذلك يتركون أنفسهم يقولون ويفعلون ما يفكرون ويشعرون به تماما، ولذلك فهم مجانين.

فى الحقيقة من المستحيل على أى فردٍ حتى العاقل أن يعبِّر بشكل كامل عما يدور بداخله حتى بالنسبة للمجنون. إن مشاعرنا العميقة تخدعنا مهما حاولنا إظهارها. نحن لا نعبِّر أبدا بشكل كامل عن الحقيقة، لأننا نادرا ما نعرفها. فكر مثلا، فى الموقف الذى نكون فيه عاجزين عن أن نعبِّر عن أصدق أفكارنا ومشاعرنا فى التحليل النفسى: مريض يرقد على أريكة مخرجا ما فى قلبه، راغبا فى أن يكون مفهوما من دون أن يكبت أى شىء، وعندما يخرج أفكاره ورغباته إلى السطح، ماذا يفعل المحلل ؟ إنه يومئ برأسه، ويسجِّل ملاحظات. وماذا فى تلك الملاحظات ؟ سيكون فيها ما لم يقل، السرُّ، حقائق لاواعية مستقرة وراء اعترافات المريض الممزقة، لأن لاشىء كما يبدو. ليس هناك نص من دون نص تحتى أو فرعى.

ولا يعنى ذلك أيضا، أننا لا نستطيع أن تكتب حواراً قويا، يحاول اليائسون أن يقولوا فيه الحقيقة. إنه يعنى ببساطة أن أكثر اللحظات عاطفية، لابد من أنها تخفى مستوى أكثر عمقا.

فى فيلم CHINATOWN تصيح إيفيلين مالوراى " إنها أختى وابنتى. أبى وأنا .. " لكن ما لم تقله هو " أرجوك ساعدنى ". اعترافها المعذَّب فى الحقيقة، استغاثة لطلب المساعدة. النص التحتى: " إننى لم أقتل زوجى، بل قتله أبى. كى يستحوذ على طفلتى. إذا قبضت علىَّ سيأخذها. أرجوك ساعدنى" يقول جيتس فى اللقطة التالية: " سيكون علينا أن نخرجك من المدينة". وهى إجابة غير منطقية تصنع معنًى كاملا. نص تحتى: " لقد فهمت كل شىء أخبرتنى به. إننى أعرف الآن أن أباك فعلها. أحبك، وسأخاطر بحياتى من أجل أن أنقذك أنت وطفلتك. ثم سأطارد ذلك الوحش بعد ذلك". كل ذلك تحت المشهد، مقدما لنا سلوكا صادقا من دون زيف، حوار " مباشر "، بل ودون سلب المشاهدين متعة الاستبصار.

فيلم : STAR WARS حين يعرض دارث فيدار على لوك فرصة أن يشترك معه فى إدارة الكون وإعادة "النظام إلى الأشياء "، يكون رد فعل لوك هو محاولة الانتحار. وهذا مرة أخرى، ليس رد فعل منطقيٍّ لكنه يصنع معنًى كاملا، لأن كلا من لوك والمشاهدين يقرءون نص دارث فيدار التحتى: إن وراء "إعادة النظام للأشياء "التضمين غير المنطوق" .واستعباد البلايين"، حين يحاول لوك أن يقتل نفسه، نقرأ نصا تحتيا بطوليا: " سأموت قبل أن أنضم إلى مشروعك الشرير"

الشخصيات يمكن أن تقول وتفعل أى شىء تتخيله. لكن لأن من المستحيل على أى كائن أن يقول أو يفعل الحقيقة الكاملة، ولأن على الأقل هناك بعد لاواع، لابد من أن يصنع الكاتب نصا تحتيا. وحين يستشعر المشاهدون ذلك النص التحتى ينجح المشهد.

يمتد المبدأ أيضا إلى الرواية التى تحكى بضمير المتكلم والمناجاة المسرحية والسرد المباشر أو الصوتى مع الكاميرا، إذا تحدثت إلينا على انفراد، فإن ذلك لا يعنى لوهلة أنها تعرف الحقيقة أو أنها قادرة على قولها.

فيلم ANNIE HALL حين يتحدث ألفى سينجر (وودى آلن) مباشرة إلى المشاهدين " معترفا " بمخاوفه وعدم أهليته، فإنه يكذب أيضا ويتظاهر ويتملق ويبالغ ويبرر، لكن كل ذلك يكون بمجهودٍ من خداع ذاتى، كى ينتصر علينا ويقنع نفسه، بأن قلبه فى مكانه الصحيح.

النص التحتى حاضر حتى حين تكون الشخصية بمفردها، لأنه إذا لم يكن هناك من يراقبنا فإننا نقوم بذلك. إننا نرتدى أقنعة، لكى نخفى ذواتنا الحقيقية عن أنفسنا. ليس الأفراد وحدهم الذين يرتدون أقنعة، لكن المؤسسات تفعل ذلك أيضا حين تستأجر خبراء علاقات عامة، كى يحافظوا عليها. فيلم بادى شايفسكى الهجائى HOSPITAL استثناء من تلك الحقيقة. يرتدى طاقم المستشفى جميعا ملابس بيضاء ويؤدون عملهم بشكل علمى ومهنى كما لو كانوا محترفين. لكنك لو كنت قد عملت فى مؤسسة طبية، فستعرف أن هناك طمعًا وغروراً ودرجة من الجنون غير مرئية. إذا أردت أن تموت فلتذهب إلى المستشفى.

ازدواجية الحياة المستمرة حقيقة حتى بالنسبة لفاقدى القدرة على الحركة. فى إعداد روبرت روسن لعمل ميلفيل BILLY BUDD تستقر سفينة حربية فى مياه استوائية ليلا، حيث تلمع نجوم لا حصر لها فوقها، تنعكس رائعة على البحر الهادئ القاتم. بينما ينتشر ضوء قمر من الأفق إلى مقدم السفينة يتراقص وسط النسمات الدافئة. ويمسك ضابط النظام القاسى كلاجرت (روبرت ريان) بساعة ، بينما لا يستطيع بيلى (تيرانس ستامب) أن ينام ، لذلك يخرج إلى سطح السفينة، يقف مع كلاجرت ، ويقول بأن المساء جميل . يجيب كلاجرت : " نعم ، يا بيلى، نعم ، لكن تذكر تحت هذا السطح اللامع كون من وحوش منزلقة " . حتى أمنا الطبيعة ترتدى أقنعتها.

تقنية تحليل مشهد :

لكى تحلل مشهدا ، يجب عليك أن تجزئه إلى نماذج سلوكية على مستوى النص والنص التحتى. وبمجرد أن تتفحصه بدقة ، تصبح أخطاؤه واضحة جليَّة. فيما يلى عملية من خمس خطوات مصممةٍ، لكى تجعل المشهد يبوح بأسراره.

الخطوة الأولى: عرِّف الصراع :

اسأل أولا، من يقود المشهد ويحركه ويجعله يحدث ؟ يمكن لأى شخصية أو قوة أن تقود المشهد حتى لو كان سيئا، غير حى، أو فعلاً من الطبيعة. ثم انظر إلى كل من النص والنص التحتى لهذه الشخصية أو القوة ، وتساءل: ماذا تريد ؟ الرغبة المفتاح دائما. عبر عن هذه الرغبة (أو بأسلوب الممثل المميز: موضوع المشهد) ، وذلك بصيغة مصدر: مثل " أن نفعل هذا .."، أو " كى تحصل على ذلك .."

بعد ذلك ، انظر إلى المشهد ، واسأل : ما قوى الخصومة التى تعترض هذه الرغبة ؟ مرة أخرى، فإن هذه القوى قد تأتى من أى مستوى، أو من أى مركَّب من تلك

المستويات. بعد تحديد منبع الخصومة، اسأل: ماذا تريد قوى الخصومة ؟ هذا أيضا يمكن أن يعبَّر عنه بصيغة مصدر: " يجب أن تفعل ذلك .."، أو " كي تحصل على هذا بدلا من ..". إذا كان المشهد قد كتب بشكل جيد، حين تقارن بين موضع الجمل، التي تعبِّر عن رغباتٍ من كل جانب، فإنك سترى أنها فى صراع مباشر - لكنه ليس متماسا.

الخطوة الثانية: لاحظ قيمة الافتتاح :

حدد قيمة المرتكز فى المشهد ولاحظ شحنتها سواء أكانت إيجابية أم سلبية ، وذلك عند افتتاح المشهد. مثل:"الحرية. البطل فى موقف سلبى سجين طموحه الذاتى المستحوذ"، أو "إيمان. حيث البطل إيجابى الموضع ويثق فى أن الإله سيخرجه من هذا الموقف"

الخطوة الثالثة: جزِّء المشهد إلى لقطات :

اللقطة تبادل بين فعل / رد الفعل فى سلوك الشخصية. انظر بعناية إلى أول حدث من المشهد على مستويين ؛ باتجاه الخارج، بمعنى ما تفعله الشخصية، والأكثر أهمية من ذلك أن تنظر تحت السطح إلى ما تفعله فعلا. أطلق اسما على حدث النص التحتى هذا بصيغة مصدر ، مثل " بداية ". حاول أن تجد جملا لا تشير فقط إلى الحدث، بل تمسُّ شعور الشخصية أيضا. "استجداء" مثلا، يوحى فعل هذه الشخصية بحسٍّ من التزام بالرسميات، بينما "راكعا تحت قدميها" تعبِّر عن الخنوع اليائس.

الجمل التى تعبر عن الحدث فى النص التحتى لا تصف نشاط الشخصية بمصطلحاتٍ حرفية، بل تمضى أعمق من ذلك إلى تسمية حدث الشخصية الأساسى بدلالاتٍ عاطفية.

والآن انظر عبر المشهد، كى ترى ما رد الفعل الذى جلبه ذلك الحدث، وصف رد الفعل بتعبيرٍ فى صيغة مثل "تجاهل التوسل". يعتبر تبادل الفعل ورد الفعل لقطة. وبقدر ما يستمر الأمر، فإن الشخصية "أ" "راكعة عند قدميها"، لكن الشخصية "ب" "تتجاهل التوسل" هى لقطة واحدة. حتى لو تكرر تبادلهما عددا من المرات، فإنها ما تزال لقطة واحدة وهى اللقطة نفسها ولا تحدث لقطة جديدة، حتى يتغير السلوك بوضوح.

إذا، مثلا تغيَّر ركوع الشخصية "أ" إلى " تهديد بأن يهجرها "، وتغيَّر تجاهل الشخصية "ب" إلى " ضحك من التهديد "، حينئذ ستكون اللقطة الثانية فى المشهد " تهديد / ضحك " حتى يتغير سلوك "أ" و "ب" لمرة ثالثة. هكذا يستمر التحليل عبر المشهد ، مبلورا فى لقطات.

الخطوة الرابعة: لاحظ قيمة الختام وقارنها مع قيمة الافتتاح :

عند نهاية المشهد افحص حالة شحنة القيمة لموقف الشخصية، وصفها من ناحية إيجابيتها / سلبيتها. قارن هذه الملاحظة بتلك فى الخطوة الثانية. إذا كانت كلتا الملاحظتين متطابقتين، يكون النشاط بينهما لاشىء. لاشىء تغيَّر ، ولذلك لم يحدث شىء. ربما يفوت هذا على المشاهدين، لكن المشهد يعتبر مسطحا. من ناحيةٍ أخرى، إذا خضعت القيمة إلى تغيُّر، فإن المشهد يتحول.

الخطوة الخامسة: تفحص اللقطات وحدد نقطة تحوُّل :

ابدأ من لقطة الافتتاح وراجع الجمل الواصفة لأفعال الشخصيات. وأنت تتابع الفعل / رد الفعل إلى نهاية المشهد، فإن شكلا أو نموذجا يجب أن يبرز. سيكون للتصرفات، التى تبدو فوضوية فى المشهد المصمم جيدا، قوس وهدف. والحقيقة، إنه

فى مثل هذه المشاهد يكون تصميمها هو الذى يجعل اللقطات تبدو عشوائية. داخل القوس ضع اللحظة، حين تنفتح الفجوة الرئيسية بين التوقع والنتيجة، محوِّلةً المشهد إلى نهاية القيمة المتغيرة، هذه اللحظة المحددة نقطة التحول.

تحليل تصميم المشهدين التاليين، يصوِّر لنا هذا الأسلوب:

فيلم كازابلانكا CASABLANCA

ذروة منتصف فيلم كازابلانكا تتم من خلال وحدة الزمان والمكان، التى تؤكد على الصراع الشخصى وتعبِّر عن حدثه الأولى لفظيا.

مختصر :

يلتقى ريك بلين، أحد المناضلين من أجل الحرية ضد الفاشية، وإلزا النرويجية المنفية فى باريس عام ١٩٤٠ ، يقعان فى الحب، وبدآ علاقة. يطلب أن يتزوجها، لكنها تتفادى الإجابة. ريك على قائمة المطلوبين للجستابو. عشية الغزو النازى يتفق العاشقان على اللقاء فى محطة القطار، والهرب سويا من المدينة. لكن إلزا لا تظهر، وبدلا من ذلك ترسل رسالة موجزة بأنها تحبه، لكنها لن تراه مرة أخرى.

بعد مضى عام أصبح ريك يدير كافيتريا فى كازابلانكا. لقد غدا معزولا، محايدا بإصرار، غير متورِّط فى أى شأن سياسى أو شخصى. وكما يقول : "لن أسلم عنقى لأى إنسان". يشرب كثيرا ويشعر كما لو كان قد قتل ذاته السابقة. ثم تظهر إلزا متأبطة ذراع فيكتور لازلو، قائد المقاومة المعروف. يلتقى العاشقان ثانيةً. وراء تناولهما الكوكتيل هوى ملموس. تمضى إلزا مع لازلو، لكن ريك يجلس فى ظلام الكافيتريا يشرب طوال الليل منتظرا.

تظهر إلزا بعد ساعاتٍ من منتصف الليل. كان ريك فى ذلك الوقت ثملا ومخمورا. تخبره إلزا باحتراس أنها معجبة بلازلو، لكنها لا تحبه. ثم، وقبل أن تخبره أنها تحبه، يستخف ريك، الذى كان فى حالة سكر بيِّن، بقصتها ويشبهها بما يقال فى المواخير. ويضيف مهينا إيَّاها، وهو يحملق إليها بابتسامة ملتوية، كى يجرحها : "قولى لى. من أجل من تركتنى؟ لازلو ؟ أو كان هناك آخرون ؟ أو أنك لست من النوع التى يقبل ؟". هذا القذف الذى يعنى أنها عاهرة ، يجعلها تنهض وتخرج، بينما ينهار مخمورا باكيا.

ذروة منتصف الفصل :

فى اليوم التالى تذهب إلزا ولازلو بحثا عن تأشيرات مغادرة فى السوق السوداء . وبينما يحاول أن يتم اتفاقا فى الكافيتريا، تنتظره فى الشارع فى كشك لبيع المنسوجات، وعندما يراها ريك وحدها يقترب منها.

الخطوة الأولى: حدود الصراع :

ريك يبدأ المشهد ويوجهه. على الرغم من الصراع الداخلى حول الألم، الذى عاناه منذ هجرته فى باريس، والغضب الذى كبحه عند رؤيتها مع شخص آخر، فإن رغبة ريك واضحة: " أن يستعيد إلزا ". مصدر الخصومة واضح تماما: إلزا. مشاعرها معقدة وتغطيها غيوم من عواطف مختلطة بالذنب والندم والواجب. تحب ريك جدا، ويمكن أن ترجع إليه لو أنها تستطيع، لكنها لا تستطيع لأسباب هى وحدها التى تعرفها. محاصرة بين حاجاتٍ متناقضة يمكن التعبير عن رغبتها، مثلا لكى تحافظ على علاقتها مع ريك فى الماضى، وأن تستمر فى حياتها، وعلى الرغم من أنهما مكبَّلان فى الصراعات الداخلية، فإنَّ رغباتهما فى تعارض مباشر.

الخطوة الثانية: لاحظ قيمة الافتتاح :

الحب الذى يحكم المشهد. تصرف ريك المهين فى المشهد السابق حوَّل القيمة إلى الاتجاه السلبى، إلاَّ إنه يميل إلى الإيجابى، لأن المشاهدين وريك يرون شعاعا من أمل. فى المشاهد السابقة كانت إلزا تدعى "السيدة إلزا لاند"، وهى مسافرة مع لازلو وحدها. ريك يريد أن يغيِّر ذلك.

الخطوة الثالثة: قم بتجزئة المشهد إلى لقطات :

لقطة ١

خارجى. سوق شرقية - كشك لبيع المنسوجات

اللافتة أعلى كشك البائع العربى مكتوب عليها "منسوجات". يعرض على إلزا مفرش سرير مطرز باللاسيه.

فعل البائع: بيع

عربى

لن تجدى كنزا مثل هذا

فى كل المغرب، يا آنسة.

عندئذ يمشى ريك وراءها.

فعل ريك: اقتراب منها

تشعر إلزا بوجوده دون أن تنظر. تتظاهر بالاهتمام بالمفرش.

رد فعل إلزا: تتجاهله.

يمسك البائع بعلامة سعر البيع المكتوب عليها ٧٠٠ فرنك .

العربى

سبعمائة فرنك فقط

لقطة ٢

ريك

لقد خدعت.

فعل ريك: حمايتها

لحظة ، وتتمالك إلزا نفسها . تتطلع إلى ريك ، ثم تستدير بأدب إلى البائع

إلزا

لا يهم ، شكراً .

رد فعل إلزا: رفض خطوة ريك .

كان أول عمل يقوم به ريك حتى يبعد إلزا عن لازلو، أن يذيب الجليد - ليست مهمة سهلة على ضوء الاتهامات والإدانة والمشاعر الغاضبة، فى آخر مشهد سابق لهما. يبدو أن تحذيره يهين البائع العربى، الذى يلجأ لأى دفاع، لكنه يلمِّح فى النص التحتى إلى المزيد: علاقتها مع لازلو.

لقطة ٣

العربى

آه ..السيدة صديقة لريك ؟

من أجل أصدقاء ريك نمنح

خصما صغيرا. ستمائة

فرنك، هل أعتبرها كلمة أخيرة ؟

(يمسك بعلامة سعر جديدة)

يمكنك أن تأخذيه بمائتين.

ريك

إننى آسف ،لأننى لم أكن فى

حالةٍ تسمح بأن أستقبل زوارا،

عندما جئت الليلة الماضية .

فعل ريك: اعتذار

إلزا

لا يهم.

رد فعل إلزا: رفضه مرة ثانية.

العربى

آه ! لأصدقاء ريك الخصوصيين

لدينا خصم خاص.

يستبدل علامة السعر الثانية بثالثة ، مكتوب عليها ١٠٠ فرنك.

عمل ريك الدفاعى فى اللقطة الأولى يأتى بشكل طبيعى، الاعتذار فى اللقطة الثانية أكثر صعوبة ونادر. يقنِّع ارتباكه باللجوء إلى الرسميات، لكى يخفف من وقعه. إلزا لا تتحرك.

لقطة ٤

ريك

تركتنى قصتك مرتبكا

إلى حد ما. أو لعله البوربون.

فعل ريك: تقديم اعتذار.

العربى

لدى أغطية المائدة،

و"فوط"

إلزا

أشكرك، إننى فعلا

لا أريد

رد فعل إلزا: رفض ريك للمرة الرابعة.

العربى

(خارجا بشكل مسرع)

دقيقة واحدة فقط .. من

فضلك ..

يثرى البائع العربى المشهد من خلال عدّة طرق. إنه يفتتح المشهد أولا بلهجة كوميدية لمعادلة نهاية قاتمة، إنه يبيع اللاسيه بماله من دلالات ترتبط بالزفاف وملابس النساء التحتية، ومالها من ارتباط بالممارسة الجنسية، والأكثر أهمية من ذلك، أنه يحاول أن يبيع ريك إلى إلزا. أول خط للبائع أن يعلن أن ريك كنز. وحتى يبرز قوة ريك،

فإن البائع ينزل بسعره من أجل " أصدقاء ريك " . وحين يسمع شيئا حول ليلة الأمس، فإنه ينزل بسعره أكثر من أجل " أصدقاء ريك الخاصين " .

يتبع هذا إشارة ريك الثانية إلى تناوله الشراب، وهو يحاول أن يجعل من ذلك سببا لتصرفه المهين. لن تسمع إلزا منه شيئا، وأخيرا تقف وتنتظر، ويكون من الأسلم أن نفترض أنها لا تنتظر من أجل شراء اللاسية.

اللقطة ٥

صمت قصير بينما تتظاهر بأنها تفحص بعض مفروشات اللاسيه.

ريك

لماذا عدت ؟

لكى تخبرينى بسبب هروبك

منى فى محطة السكة

الحديدية ؟

فعل ريك: واضعا قدمه على الباب.

إلزا

(بهدوء)

نعم.

رد فعل إلزا: فاتحة الباب قليلا.

بعد سماع ريك كلمة "لا" أربع مرات، فإنه يريدها أن تقول "نعم" عن أى شىء. لذلك يسألها سؤالا يتضمن أجابته. تفتح إجابتها بنعم الهادئة، الباب - ورغم محافظتها بالسلسلة عليه، فربما يعدّ ذلك مؤشرا على أنها على استعدادٍ لأن تتكلم.

لقطة ٦

ريك

حسنا، يمكنك أن تخبريني

الآن. إنني متزن الآن إلى حد ما.

رد فعل ريك: يركع على ركبتيه.

إلزا

لا أعتقد أنني سأفعل، يا ريك.

رد فعل إلزا: تطلب المزيد.

يهين ريك قليل الكلام نفسه لسكره للمرة الثالثة. يعتبر هذا استجداء، وحسب سلوكه ينجح. تعترض إلزا بأسلوبٍ لطيفٍ مهذبٍ، ومع ذلك تستمر فى التظاهر بشراء اللاسيه. كى نلخص نصها التحتى: " كان ذلك الاستجداء جيدا على سبيل التغيير. هل يمكننى أن أسمع المزيد من فضلك ؟"

لقطة ٧

ريك

لم لا ؟ لقد تحملت

تذكرة

السكك الحديدية.

أعتقد أن

حقى أن أعرف.

فعل ريك: شعور قوى بالذنب.

إلزا

الليلة الماضية رأيت ما حدث

لك. ريك ،الذى

كنت أعرفه فى باريس رأيته. قد يفهم

– لكن ريك، الذى نظر بمثل هذه

الكراهية ..

رد فعل إلزا: الشعور بالذنب يعاوده.

الشخصان بينهما علاقة. كلاهما يشعر بأنه الطرف المضار، كلاهما يعرف حساسية الطرف الآخر جيدا لدرجة أن كليهما يؤذى الآخر بسهولة.

لقطة ٨

إلزا

(مستديرةً ، كى تنظر إلى ريك)

سأغادر كازابلانكا قريبا.

ولن يرى كلٌّ منَّا الآخر ثانيةً.

لقد عرف كلانا عن

الآخر القليل جدا، عندما كنَّا

فى حالة حبٍّ فى باريس. إذا

افترقنا بهذا الشكل ، فربما نتذكر

تلك الأيام – وليس كازابلانكا–

الليلة الماضية –

فعل إلزا: تقول وداعا.

يحملق فيها ريك ولا أكثر.

رد فعل ريك: يرفض أى فعل.

فى النص التحتى، تعدّ كلمات إلزا الطيبة والمتسامحة وداعا واضحا. ليس مهما كيف يعدّ هذا السلوك طيبا ، ليس مهما كيف تعبر لغتها عن حب ريك ، فهى قبلة الوداع: "لنكن أصدقاء ، دعنا نتذكر الأوقات الطيبة ، وننسى السيئة "

لن يكون لدى ريك شيء من هذا. إنه يرفض أى رد فعل، لأن تجاهل فعل شخصٍ ما يعتبر رد فعل. وبدلا من ذلك ، يبدأ اللقطة التالية.

لقطة ٩

ريك

(صوت منخفض مركز)

هل هربت منى، لأنك لم

تستطيعى أن تقبلى ذلك ؟

لأنك عرفت كيف سيكون الاختفاء

من الشرطة والهرب طوال

الوقت ؟

فعل ريك: اعتبارها جبانة

إلزا: يمكنك أن تصدق ذلك ،إذا أردت.

رد فعل إلزا: اعتباره غبيًا . عام كامل، حتى يفهم لماذا تركته، باعتبار أنها جبانة على أفضل تخمين. لكنها ، مع ذلك ، تتحدى الموت مع لازلو كل يوم، ولهذا فهى تهينه بسخرية باردة بالمقابل بما تنطوى عليه من بداهة: " أنا لا أهتم بما تفكر فيه، لأن الأغبياء يصدقون مثل هذه التفاهات ، فإذا كنت تريد أن تنضم إليهم ، فلتصدق ذلك أيضا."

لقطة ١٠

ريك

حسنا، إننى لن أهرب أكثر

من ذلك. لقد استقر بى المقام

الآن – هناك فوق بالصالون، إنها

الحقيقة – فلتصعدى إلىَّ .

سأكون بانتظارك.

فعل ريك: يراودها عن نفسها.

تسقط إلزا عينيها وتستدير مبتعدةً عن ريك، وجهها مظلل بحافة القبعة العريضة.

رد فعل إلزا: إخفاء رد فعلها.

على الرغم من إنكارها، يشعر بأن مشاعرها تميل نحو الاتجاه الآخر. إنه يتذكر جيدا ممارستهما الجنسية فى باريس، رأى لازلو البارد المتحفظ. لذلك ، ينتهز الفرصة ويراودها عن نفسها فى الطريق. مرةً أخرى تنجح المحاولة. إلزا أيضا تذكر ، وتخفى ارتباكها تحت حافة قبعتها. ولوهلة يشعر ريك أنها فى المتناول ، لكنه لا يستطيع أن يقاوم طباعه.

لقطة ١١

ريك

الشىء نفسه ، ذات

يوم ستكذبين على لازلو

أيضا - ستكونين هناك.

فعل ريك: اعتبارها عاهرة.

إلزا

لا، يا ريك. ترى أن

فيكتور لازلو يعتبر زوجى،

وكان ..

(تتوقف ، ببرود)

..حتى عندما عرفتك فى باريس.

رد فعل إلزا: تسحقه بالأخبار.

تمشى إلزا مبتعدة بكبرياء واتزان، تاركة ريك مذهولا، يحملق وراءها.

لا يستطيع ريك أن يحتوى الألم، الذى سببه رفض إلزا له. كما فى ذروة مشهدهما السابق يتهمها بافتراء جنسى، بأنها ستخون لازلو كى تعود ثانيةً إلى فراشه. ناعتا إيَّاها مرةً أخرى بأنَّها امرأة قذرة، تعود إلزا ثانيةً إلى أقوى ما لديها وتضرب به ريك بأقسى ما تستطيع. لاحظ مع ذلك، أن ذلك نصف الحقيقة، فهى لم تضف أنها كانت تعتقد أن زوجها قد مات. وبدلا من ذلك، فإنها تترك انطباعا مرعبا فى يقظتها: لقد كانت امرأة متزوجة، واستخدمت ريك فى باريس ، ثم هجرته ، حين عاد

زوجها. لذلك، لم يكن حبها حقيقيا أبدا، ونحن نعرف من النص التحتى أن العكس هو الصحيح ، لكن ريك كان قد تم تدميره.

الخطوة الرابعة: لاحظ قيمة الختام وقارنها بقيمة الافتتاح :

تتحول الحبكة المركزية بحدَّة من إيجابية مفعمة بالأمل إلى سلبية على عمق أكثر قتامة ممَّا يستطيع ريك أن يتخيله، لأن إلزا لم تجعل من الواضح أنها لا تحبه، بل إن ذلك لم يحدث من قبل، وتحوَّل زواجها السرى - قصتهما الرومانسية فى باريس - إلى عار وتحول ريك إلى ديُّوث.

الخطوة الخامسة: استقص اللقطات وحدد نقطة التحول :

١ . يقترب منها / تتجاهله

٢ . حمايتها / رفضه (والعربى) ٣ .اعتذار / رفضه

٤ . التماس عذر / رفضه (والعربى)

٥ . وضع قدمه على الباب / فتح الباب

٦ . يركع على ركبتيه / طلب المزيد

٧ . شعورها بالذنب / شعوره بالذنب

٨ . تقول وداعا / يرفض أن يتفاعل

٩ . اعتبارها جبانة / اعتباره غبيًّا

١٠ . مراودتها جنسيا / إخفاء رد فعلها

١١ . اعتبارها عاهرة / تحطيم أمله

يبنى نموذج الفعل / رد الفعل تطورا سريعا فى اللقطات. كل تغير يعلو اللقطة السابقة، واضعا حبهما فى مخاطرة أعظم، متطلبا إرادة وقدرة أكثر وأكثر، للقيام بأفعال مؤلمة، ربما قاسية ،لكنها تظلُّ فى الوقت نفسه فى حالة تحكم هادئ.

تنفتح فجوة فى منتصف اللقطة الحادية عشرة عند كشف أن إلزا كانت متزوجة من لازلو ، بينما كانت فى علاقة مع ريك. كان ريك حتى هذه اللحظة لديه أمل فى كسبها، لكن أمله يتبدد مع نقطة التحوُّل هذه.

عبر كأس معتم THROUGH A GLASS DARKLY :

على النقيض من الحوار الثنائى الثابت فى فيلم CASABLANCA، فإن ذروة حبكة كارين / الإله فى فيلم THROUGH A GLASS DARKLY، تنتقل من مكانٍ إلى آخر مع قطعاتٍ خفيفةٍ من الزمن، تشمل أربع شخصيات ، تثبت نفسها على مستوى الصراع الداخلى، وتنقل فعلها الأول بشكل طبيعى.

مختصر

صمم برجمان لهذا الفيلم حبكة مركبة من ست قصص متداخلة. الأكثر قوة الصراع بين كارين و"إلهها". إنها تعانى من هلاوس انفصام الشخصية. يطلق سراحها من المستشفى خلال فترة علاج، كى تلحق بأسرتها فى إجازة قصيرة فى كوخهم على جزيرة فى البلطيق. وبينما تناضل كى تسيطر على جنونها، تكون محاطة برجالٍ ضعفاء، مرتبكين، يلجأون إليها للمساعدة.

ديفيد ، والد كارين، شخص طيب، لكنه مكبوح عاطفيا. وهو روائى مشهور ، لكن الإهمال النقدى يؤرقه. يفضل أن يراقب الحياة من مسافة آمنةٍ قبل أن يفيد منها فى فنِّه. تريد كارين أن يكون أبوها سعيدا ، وتصلى لكى ينجح فنيا.

مارتين ، زوج كارين ، طبيب . وهى تلتمس تفهُّمه وموافقته ، لكنه بدلا من ذلك يرعاها مثل واحدة من مرضاه ، ويزعجها من أجل ممارسة الجنس .

مينوس، أخو كارين، الشخص الوحيد بالنسبة لها . إنها تثق به، تخبره بأسرار عصاباتها المرعبة، لكنه مثقل بالحاجة الجنسية وبعده عن أبيه ولا يقدِّم لها سوى القليل من المواساة. بدلا من ذلك ، فإن كارين التى تدرك مخاوفه تمنحه بعض الراحة.

سرعان ما تجد حساسية كارين الحادة (وربما إدراكها النفسى) طريقا إلى الهلوسة. تسمع أصواتا من وراء حائط ، تخبرها أن الإله سيظهر. تتحول مرعوبة إلى مارتين، لكنه يمتهنها بسبب نقص الجنس فى حياتهما الزوجية. وحين تلجأ إلى أبيها، يصرفها برقةً كأنها طفل. ثم تختلس كارين نظرةً على يوميات أبيها ، لتكتشف أن اهتمامه الوحيد بها يرجع إلى اعتبارها شخصية فى روايته القادمة. تحاول أن تخبر أخاها عن المعجزة القادمة لزيارة الإله، لكن مينوس شديد التشوُّش ويتعذب بسبب رغباته الملحة لدرجة أنه لا يفهم. فجأةً يأخذ جنون كارين منحىً جنسيا، وبوحشية عنيفة تدفع أخاها إلى ممارسة غشاء المحارم.

حين يكتشف ديفيد ما حدث، فإن ما يحركه الرثاء للذات أكثر مما هو قلق على أبنائه. تتعاطف كارين مندهشة معه رغم أنها تعرف أنه يهتم بها فقط باعتبارها مادةً قصصيةً، فتعطيه استبصارات وهى فى مرضها. يقاطعهما مارتين معلنا أنه لابد من أن يعيدها إلى المصحَّة العقلية، ويستدعى سيارة الإسعاف ويبدأ فى إعداد الحقائب.

الخطوة الأولى: حدد الصراع :

كارين تقود المشهد. إنها تصدِّق أصواتها ، وتأمل بشدة أن ترى الإله، ليس فقط من أجل احتياجاتها الخاصة، لكن أيضا من أجل رجالها. إنها تريد أن تمنحهم بركتها وربما كى تكسب رضا هم، لكن الأهم أن تساعد حياتهم القلقة. هناك مصدران للعداء

أمامها، هما: أولا، زوجها. كان مارتين منجذبا إليها جنسيا ، ويشفق عليها، لكنه لا يمكن أن يتواءم مع جنونها، لذلك يريد أن يأخذها بعيدا من "إلهها" وأن يعيدها آمنة إلى المستشفى. ثانيا، والأكثر قوة، ذاتها: فبينما تأمل أن تنال ومضة من السماء ، فإن لاوعيها ينتظر أن يمنحها رؤية من الجحيم.

الخطوة الثانية: لاحظ قيمة الافتتاح :

يملأ الأمل افتتاحية المشهد بطريقة غريبة. كارين الشخصية الأكثر تأكيدا وحسما فى الفيلم. إننا نرغب فى أن تتحقق رغبتها فى أن ترى الإله حتى وإن كانت خيالا مريضا، فإن ذلك قد يمنح الفرح لامرأة ممزقة. الأكثر من ذلك، إنَّ تجاربها النفسية العديدة المبكرة فى الفيلم، قد جعلتنا نتشكك فى أنهَا ربما لا تكون هلاوس . إننا نتمسك بالأمل فى حدث خارق، انتصار كارين على الرجال الأنانيين، الذين يحيطون بها.

الخطوة الثالثة: تجزىء المشهد إلى لقطات :

لقطة ١

داخلى. غرفة نوم فى كوخ - نهارا

تعد كارين ومارتين لكى يستقلا سيارة الإسعاف. يبحث مارتين فى مجموعة الأدراج عن قميص. تبدو كارين شاردةً وهى تصارع مع حقيبة متخمة.

كارين

قمصانك مغسولة ، لكنها

ليست مكويَّة.

فعل كارين: تخطط لهروبها.

مارتبن

لديَّ قمصان فى المدينة،

على أى حال.

رد فعل مارتين: يخفى ذنبه

كارين

ساعدنى فى إغلاق الحقيبة،

من فضلك.

يحاول مارتين مع الغطاء، لكن حذاء يمنع المزلاج من الإغلاق. يخرج الحذاء وينظر إليه.

مارتين

إنه حذائى. يمكننى أن أتركه

هنا.

كارين:

لماذا لا ترتدى هذا، وتترك

ذلك ؟

مارتين:

(مشيرا إلى زوج يرتديه)

يجب إصلاحه.

يلقى الحذاء على الأرض ويرتدى سترته بسرعة. تغلق كارين غطاء الحقيبة ببطء. هذه اللقطة كوميدية تقريبا. كارين ترتدى ملابسها وتعبئ الحقيبة، لكن مارتين مثل طفل يحتاج إلى أمّ، يدور حول نفسه مرتبكا. هى مريضة نفسية تعود للعلاج بالصدمات الكهربية، ومع ذلك تظلُّ عملية ومتمالكة لنفسها، بينما وهو الطبيب يربكه أى حذاء يرتديه. تبدو كارين فى النص كأنها تعبئ حاجاتها، لكنها تخطط فى النص التحتى لحركتها التالية. إنه متحيِّر جدا بسبب ضميره، الذى يشعر بالذنب حتى إنه لا يرى أن هدوءها الخارجى يخفى عقلا يخطط، كى تطارد " معجزتها " فى العِلِّيَّة.

لقطة ٢

تتحسس كارين بأصابعها حقيبة السفر بهدوءٍ وبتفكيرٍ عميق. ثم:

كارين

هل لديك حبَّة للصداع ؟

فعل كارين: الهرب إلى " إلهها " .

مارتين

(ناظرا فى أرجاء الحجرة)

أين الحقيبة البنية ؟

رد فعل مارتين: يساعدها.

كارين

فى المطبخ.

مارتين:

(متذكرا)

نعم، إنها هناك.

ينذفع مارتين إلى

داخلى. مطبخ - الأشخاص أنفسهم ويجد حقيبته على المائدة. يخرج بعض الأقراص ويملأ كوبا بالماء ، ويحيط به

عودة إلى

داخلى. حجرة النوم - الأشخاص أنفسهم

بينما يدخل، نظرة سريعة تجعله يكتشف أن كارين ذهبت. يضع مارتين الماء والأقراص ويندفع عائدا إلى

داخلى. الصالة الرئيسية - الأشخاص أنفسهم

باحثا عنها.

كارين أكثر إدراكا من مارتين ، لكن ذلك يُعَدّ مقياسا لقدرته على الامتصاص التى تتيح له أن ينزلق بسهولة شديدة. إنه يعرف أن مريض انفصام الشخصية لا يمكنه أن يتحرك وحده، لكن ذنبه حول إعادتها إلى المستشفى جعله يفعل كل ما يمكنه لكى يسرّها. اهتمامه ليس بسبب معاناتها ، وإنما من أجل معاناته.

لقطة ٣

نظرة سريعة إلى الخارج، ثم ينتقل إلى

داخلى. حجرة نوم ديفيد - الأشخاص أنفسهم

ويفتح البابمثيرا دهشة ديفيد عند النافذة.

مارتين

هل رأيت كارين ؟

فعل مارتين: البحث عن كارين.

ديفيد

لا

رد فعل ديفيد: مساعدته فى البحث.

بينما يغادر مارتين مذعورا، يتبعه ديفيد إلى

داخلى. القاعة الرئيسية - الأشخاص أنفسهم

حيث يتبادلان هو ومارتين نظرات غير واثقة.

لقطة ٤

ثم فجأةً يسمعان صوت كارين وهى تهمس أعلى السلالم.

فعل كارين: صلاة.

يعدّ مارتين عقارا مهدئا ، بينما ديفيد يصعد السلالم.

رد فعل ديفيد: اندفاع إليها.

رد فعل مارتين: الاستعداد لإمساكها

قاعة علوية

همسات كارين تعلو أكثر.

كارين

(مكررة الجملة ..)

نعم، إننى أرى، أرى ..

تمنح هلوسات كارين هذين الرجلين ما يريدان، بالنسبة لمارتين تمنحه الفرصة كى يمارس دور الطبيب، وبالنسبة لديفيد تمنحه الفرصة كى يراقب مرض ابنته فى أكثر أشكاله حدَّة.

لقطة ه

يدخل ديفيد

داخلى. غرفة علوية غير مستخدمة

ويفتح الباب عدة بوصات، كى يختلس النظر إلى الداخل.

وجهة نظر ديفيد

عبر باب كارين نصف المفتوح، يراها واقفة فى منتصف الغرفة محملقة فى باب حجرة الخزين المغلق. صوتها عادى ، كمن تصلى، وهى ترتل الكلمات تقريبا.

كارين

(متحدثةً إلى الحائط)

نعم، إننى أرى تماما.

فعل كارين: تستعد للظهور.

عن ديفيد

محملقا فى ابنته مذهولا من المشهد الذى تبتكره.

كارين:

(بعيدا عن الشاشة)

أعرف أن الأمر لن يطول الآن.

فعل ديفيد: مراقبة جنون كارين.

يلحق مارتين بديفيد عند الباب حاملا حقيبته الطبية. يحملق فى منظر كارين، وهى تتحدث إلى مستمعها الخيالى.

كارين:

(بعيدا عن الشاشة)

إنه أمر حسن أن تعرف ذلك.

لكننا كنا سعداء أن ننتظر.

رد فعل مارتين: مقاومة عواطفه.

تتضرع كارين أمام الأصوات وراء ورق حائط مشروخ، لكنها واعيةٌ تماما بالجهود المبذولة للبحث عنها وبعينى والدها المراقبتين وغضب زوجها المكتوم.

لقطة ٦

يهرول مارتين إلى الحجرة، ويقترب من كارين، يلوى العقد بقلق حول رقبتها، وتحملق بثباتٍ وتوقيرٍ إلى الحائط وباب الخزانة.

فعل مارتين: إيقاف هلاوسها.

كارين

(إلى مارتين)

امش بهدوء ! يقولون إنه

سيكون هنا حالا . يجب

أن نكون مستعدين.

رد فعل كارين: حماية رؤياها

لقطة ٧

مارتين

كارين، نحن ذاهبون إلى المدينة.

فعل مارتين: يجذبها بعيدا.

كارين

لا أستطيع أن أغادر الآن.

رد فعل كارين: صامدة على أرضها.

لقطة ٨

مارتين:

أنت مخطئة، يا كارين.

(ناظرا إلى الباب المغلق)

لاشىء يحدث هناك.

(ممسكا بكتفيها)

لن يأتى إله من خلال الباب.

فعل مارتين: إنكار وجود إلهها.

كارين

سيأتى فى أية لحظة. ولابد

من أن أكون هنا.

رد فعل كارين: دفاع عن اعتقادها.

مارتين

ليس الأمر كذلك .

لقطة ٩

كارين

ليس بصوتٍ عالٍ هكذا ! إذا كنت لا تستطيع أن تسكت ،

فلتذهب.

فعل كارين: أمر مارتين بالابتعاد.

مارتين

تعال معى.

كارين

ألابد من أن تفسد الأمر ؟

دعني وحدى.

بينما يراقب ديفيد من الباب، تندفع كارين بعيدا عن مارتين، الذى ينسحب إلى كرسى، يجلس عليه وينظف نظارته.

رد فعل مارتين: ينسحب.

كارين، ببساطة، أقوى من مارتين. وحيث إنه لا يستطيع أن يجاريها فى قوة الإرادة ، يستسلم وينسحب .

لقطة ١٠

تركع كارين كى تواجه الحائط وتشبك يديها وهى تصلى.

كارين

مارتين، يا عزيزى، سامحنى

لكونى متصلبةً هكذا. لكن

ألا تستطيع أن تركع إلى جوارى ؟

تبدو مضحكا جدا وأنت جالس هناك. أعرف أنك

غير مؤمن ، لكن من أجل خاطرى....

فعل كارين: جذب مارتين إلى شعائرها.

تطفر الدموع من عينى مارتين كما لو كان فى ألمٍ عاجزٍ، يعود إليها ويركع.

رد فعل مارتين: الاستسلام لها .

خلال ذلك الوقت، ديفيد يراقب من فتحة الباب.

تريد كارين أن يكون كل شيءٍ كاملاً من أجل وصول إلهها، لذلك تجعل مارتين غير المؤمن يشارك فى شعائرها الغريبة.

لقطة ١١

يمسك مارتين كارين من كتفيها، ويدفن نفسه فى انحناءة عنقها ماسحا وجهه الدامع فى جلدها.

مارتين:

كارين، يا عزيزتى ، يا عزيزتى،

يا عزيزتى.

فعل مارتين: يربت عليها بلطف.

كارين تنفر منه. تبعد يده عنها ، وتبتعد.

رد فعل كارين: تقاومه رافضة.

عاجزا أمام جنونها، يحاول مارتين غريزيا أن ينقذها من جنونها، لكن ملاطفته تفشل تماما.

لقطة ١٢

تطوى كارين يديها أمامها وهى تصلى.

فعل كارين: مندمجة تماما فى الصلاة.

فجأة يملأ زئيرٌ مصمٌّ للأذن الغرفة. تتحرك عينا كارين على امتداد الحائط إلى غرفة الكرار.

رد فعل " الإله ": إعلان وصول " الإله "

لقطة ١٣

ينفتح باب غرفة الكرار، ويبدو أن ذلك حدث تلقائيا.

فعل " الإله ": ظهور لكارين.

تقف كارين بخشوع، وتبتسم لشىء ما يبدو وكأنه يبزغ من غرفة الكرار الفارغة.

رد فعل كارين: تستقبل " إلهها "

تهبط خارج النافذة من السماء طائرة إسعافٍ مروحية.

فى الخلفية، يراقب ديفيد المشهد باهتمام.

كيف ولماذا انفتح الباب من نفسه ؟ ربما بسبب ذبذبات الطائرة المروحية، لكن هذا لن يكون تفسيرا مقنعا. بمحض الصدفة هى تصلى، لكى تحدث معجزة. يحقق لها الباب والطائرة ذلك، والمثير للدهشة أن المشهد لا يبدو مدبّرًا. لقد ابتكر برجمان بأسلوب يونج حدثا متزامنا: مزج مصادفةً ذات معنى حول مركز عاطفة، فنحن نتوقع الخارق للطبيعة، بالسماح لنا أن نسمع أصوات كارين، وبإظهاره لنا حساسيتها الحادة للطبيعة، بتصوير رغبتها المتأججة لحدوث معجزة بشكل درامى. لقد بلغت عاطفة كارين الدينية ذروة حماسية، لدرجة صنع حدث متزامن يقدم لنا لمحة عن شيء ما وراء الحقيقى.

لقطة ١٤

تحملق كارين فى غرفة الكرار، ويتجمد وجهها عندما ترى شيئا مروعا.

فعل " إله " كارين: يهاجمها.

فجأةً تصرخ فى رعب وتجرى عبر الغرفة كما لو كانت مطاردة، لاصقةً نفسها إلى ركن، منكمشة داخل ساقيها وذراعيها، كى تحمى نفسها.

رد فعل كارين: تقاوم "إلهها " .

لقطة ١٥

مارتين يمسك بها.

فعل مارتين: استردادها .

تدفعه بعيدا، وتفرُّ إلى ركن آخر.

رد فعل كارين: تهرب من مارتين .

لقطة ١٦

كما لو كان هناك شيء يزحف إلى أعلى جسمها، تكوِّر قبضتيها عند فخذيها، ثم تصنع متاريس يدوية بقوة أمام مهاجم غير مرئي.

فعل "إله" كارين: محاولة اغتصاب كارين.

رد فعل كارين: مقاومة اغتصاب "إلهها ".

ينضم الآن ديفيد إلى مارتين ويحاولان أن يمسكا بها.

رد فعل ديفيد: المساعدة في الإمساك بها.

لقطة ١٧

لكنها تتخلص منهما وتندفع خارجةً من الباب إلى

داخلي. الصالة العلوية - نفس.

وتهبط السلالم.

فعل كارين: فرار.

داخلي. على السلالم - نفس.

فجأة يظهر مينوس أسفل.

يعترض مينوس طريقها. تتوقف كارين وتحملق في أخيها.

رد فعل مينوس: إيقاعها في الفخ.

لقطة ١٨

يجذبها ديفيد ويدفعها إلى أسفل السلالم. يصل مارتين مع حقنة. كارين تقاوم مثل حيوانٍ في فخ.

فعل مارتين وديفيد: تهدئتها .

مارتين

امسك ساقيها

تتملص بين أذرعتهم، بينما يحاول مارتين بكل قوته أن يعطيها الحقنة

رد فعل كارين: مقاومة الحقنة بشراسة.

لقطة ١٩

تنحنى أمام أبيها وتحدق فى وجه أخيها القلق.

فعل العقار المسكن: يهدئها .

رد فعل كارين: استسلام للمسكِّن. رد فعل مارتين وديفيد: تهدِّئ نفسيهما .

رد فعل مينوس: يحاول أن يفهم.

لقطة ٢٠

كارين

كنت خائفةً فجأة.

فعل كارين: تحذير مينوس.

رد فعل الرجال الثلاثة: إنصات بهدوء.

كارين

(تشرح ببطء لأخيها)

لقد انفتح الباب. لكن الإله
الذى خرج منه كان عنكبوتا.
جاء باتجاهى، ورأيت وجهه.
كان وجهها حجريا مرعبا،
وحاول أن يغتصبنى بالقوة. لكننى دافعت
عن نفسى. كنت أرى عينيه
طوال الوقت. كانتا هادئتين
وباردتين. وحيث إنه لم يتمكَّن
من إجبارى، فقد تسلق إلى
صدرى متوجها إلى وجهى،
ثم إلى الحائط.
(نظرة طويلة إلى عينى مينوس)
لقد رأيت الإله.

رغم أن اغتصاب الإله العنكبوت يعتبر وهمًا بزغ من لاوعيها، فإنها تعود مرةً أخرى فى الواقع إلى معاملة هلاوسها باحترام ساخر. إنها تعرض اكتشافها المرعب على الرجال الثلاثة، لكن أولا على مينوس كحكاية تحذيرية، تلفت انتباه أخيها إلى أن الصلوات لن يستجاب لها.

الخطوة الرابعة: لاحظ قيمة النهاية وقارنها بقيمة الافتتاح :

تحوُّل مواجهة كارين مع إلهها العنكبوت المشهد من أمل إلى يأس. إنها تصلى من أجل نفحة، وتمنح أبيها هذه " المعجزة "، عارفةً أن ذلك يرجع إلى عدم قدرته

الأصيلة، لذلك يكون متعطشا إلى تجارب الآخرين كى يملأ صفحات رواياته. إنها تقدم الإيمان لزوجها، لكن استجاباته تكون مقتصرةً على إيماءات جنسية وشعائر طبية. ثم تتحول " معجزتها " إلى كابوس وتتبدد ثقتها فى إلهها.

فى اللقطة الأخيرة تعطى كارين رؤيتها الغرائبية إلى أخيها كتحذير، لكن هذه الإيماءة الأخيرة تعد خفيفة مقارنة بمشهد تصوير اليأس المسيطر. إننا نترك مع شعور أن التفكير فى الحب، كما يفعل الروائى والطبيب عبر الفيلم، شعور ضعيف ومثير للشفقة فى وجه القوى المبهمة التى تسكن طباعنا.

الخطوة الخامسة: استقص اللقطات وحدد مكان نقطة التحول

تخطيط هروبها / إخفاء ذنبه .

الهروب من "إلهها"/ مساعدتها .

البحث عن كارين /مساعدته فى بحثه

صلاة / اندفاع إليها ومحاولة الإمساك بها .

استعدادها للمنحة/مراقبة جنونها ومحاربة عواطفها .

إيقاف هلوستها /حماية حلمها

جذبها بعيدا / الوقوف على أرضيتها .

إنكار وجود الإله /دفاع عن إيمانها .

أمر مارتين بالابتعاد /انسحاب .

سحب مارتين إلى شعائرها / استسلام لها .

ملاطفتها / مقاومته .

صلاة بكل قواها /إعلان عن وصول " الإله "

ظهور لكارين /استقبال "إلهها "

مهاجمة كارين / مقاومة "إلهها "

كبحها / هروب مارتين .

محاولة اغتصاب كارين / محاربة "الإله "

فرار / إيقاعها فى الفخ .

تسكين آلامها / مقاومة الحقنة .

تهدئتها /تهدئة أنفسهم ومحاولة الفهم .

تحذير مينوس / إنصات بهدوء .

تبدأ اللقطات خافتة وكوميدية تقريبا، ثم تتقدم بسرعة. كل فعل / رد فعل يعلو التعبير السابق، ويتطلب ذلك المزيد من الشخصيات وبصفة خاصة يتطلب المزيد والمزيد من قوة الإرادة من كارين، لكى تنجو من رؤاها المرعبة. تنفتح فجوة بين اللقطتين ١٣ و١٤، حين تكون نتائج توقع كارين لإلهها هجومًا جنسيًا من عنكبوت من هلاوسها، وهو ما يختلف عن الكشف الذى يحوّل المشهد فى فيلم كازابلانكا **CASABLANCA**، فإن نقطة التحول لذروة التحرك فى الفعل - فى هذه الحالة، هى فعل قوة مروِّعة بواسطة العقل الباطن للبطل.

استُخدمت هذه المشاهد الرائعة ، لكى تصور تقنية التحليل. رغم أنها تختلف فى مستويات الصراع ونوع الأحداث ، فهى تتشارك فى الشكل الأساسى نفسه. وما قد يعد كاملا فيها، ربما يكون عيبا فى غيرها من ذوات قيم أقل. ربما تفتقد كتابة المشاهد السيئة إلى الصراع، لأن الرغبات لا تكون متعارضة، وربما تكون غيرُ متطورة، لأنها متكررة أو دائرية غير منسجمة، لأن نقاط تحولها تأتى مبكرةً جدا أو متأخرة جدا أو لافتقاد المصداقية، لأن الحوار والفعل يكونان مفتعلين. لكن تحليل المشهد الإشكالى، الذى يختبر اللقطات على ضوء أهداف المشهد، يحول السلوك، لكى يناسب رغبة أو يعدِّل رغبة كى تناسب السلوك، وهو ما سوف يؤدى إلى إعادة كتابة، تعيد الحياة إلى المشهد.

(١٢)

التأليف

التأليف يعنى ترتيب المشاهد وربطها . نحن، مثل المؤلف الموسيقى الذى يختار أنغامه وألحانه، فنحن نشكل التتابع بالاختيار والحذف والتقديم والتأخير. يمكن للعمل أن يرتّب، لأنه بينما نتقدم نحو معرفة موضوعنا، فإن كل قصة ممكنة تبدو حية وتتحرك بشكل مختلف، أمّا الإغراء غير المرغوب، فهو أن نضمنها جميعا فى عمل واحد بطريقة ما. وكى ننظم مجهوداتنا ، فقد وضع الفن لحسن الحظ أعرافا للتأليف : الوحدة والتنوع ، وسرعة التقدم ، والإيقاع ، والزمن ، والتطور الاجتماعى والشخصى ، والتصاعد الرمزى والساخر ، ومبدأ التحول.

الوحدة والتنوع :

يجب أن تكون القصة وحدة واحدة، حتى حينما تعبر عن فوضى. هذه الجملة المأخوذة من أى حبكة لابد أن تكون منطقية: "بسبب من أن الحدث المحفز كان ينبغى أن يحدث فى الذروة". فى فيلم " JAWS لأن القرش قد قتل سباحة، كان على الشريف أن يقتل القرش ". فى فيلم KRAMER VS. KRAMER ، "لأن زوجة كرامر هجرته هو وطفلها ،استطاع الزوج والزوجة تسوية عملية الحضانة. فى النهاية لابد من أن نشعر بأن هناك صلة سببية بين الحدث المحفز وذروة القصة. الحدث المحفز السبب الأكثر أهمية ، وبالتالى فإنّ التأثير النهائى، وذروة القصة لابد أن تبدو حتمية. المادة اللاصقة المجمعة التى تربطها هى العمود الفقرى، رغبة البطل لاستعادة توازن الحياة.

الوحدة حاسمة لكنها ليست كافية. داخل هذه الوحدة لابد من إحداث تنوُّع بقدر الإمكان. فيلم CASABLANCA مثلا، ليس فقط من أكثر الأفلام المحبوبة ، لكنه أيضا من أعظم الأفلام تنوُّعا . إنه قصة حب رائعة، لكن أكثر من نصف الفيلم دراما سياسية. تتابعه الممتاز يمتزج بكوميديا مدينية. ويُعَدُّ فيلما موسيقيا، لأن ما يربو على دستة من الألحان الموضوعة بشكل استراتيجى، تعلِّق على أو تقيم حدثا أو معنى أو عاطفة.

معظمنا لا يقدرون على التنوُّع، ولا نضمِّنه قصصنا، لكننا لا نريد أن نكرر الملاحظة نفسها مرارا وتكرارا، حتى يصبح كل مشهد مثل الآخر. نحن بدلا من ذلك نبحث عن التراجيدى فى الكوميدى، وعن السياسى فى الشخصى، فالشخصى يقود السياسى، وغير العادى وراء العادى، والتافه فى المُجْدِى. البحث مفتاح التنوُّع. والمعرفة السطحية تؤدى إلى سرد ممل. لكن يمكننا أن نوفر الكثير من المتعة بالمعرفة، أو على الأقل، أضف الفكاهة.

سرعة التقدم :

إذا قمنا بزيادة التوتر شيئا فشيئا، مشهدا وراء مشهد، وراء مشهد، وراء مشهد، فإننا نرهق المشاهدين قبل النهاية بوقت طويل، لن تكون هناك طاقة لاستثمارها فى ذروة القصة. ولكن، لأن القصة تعتبر استعارة للحياة ، فإننا نتوقع أن تشعرنا بأنها مثل الحياة، لها إيقاع الحياة. هذا الإيقاع يتراوح بين رغبتين متعارضتين: فمن ناحية، نحن نرغب بجدية، فى التناسق والسلام والاسترخاء ، ولكن كثيراً من ذلك يوما بعد يوم، يجعلنا نمل ، ويوصلنا إلى نقطة الضجر، ونحتاج إلى العلاج. ونتيجة كذلك ، فنحن نرغب أيضا فى التحدى والتوتر والخطر، وربما فى الخوف ، لكن الكثير من ذلك يوما بعد يوم، يوصلنا إلى الغرفة المطاطية ، وبذلك يتأرجح إيقاع يوم الحياة بين هذه الأقطاب.

إيقاع يوم نموذجى مثلا: "تستيقظ ممتلئا بالحيوية، تنظر لنفسك فى مرآة الصباح، وتقول سأنجز اليوم شيئا. لا، أقصد على سبيل التغيير. سأحقق اليوم شيئا

بالتأكيد". ثم تمضى نحو تحقيق شىء "عبر حقل ألغام من مواعيد مفقودة، مكالمات لم يرد عليها، تسارع بلا هدف، ومشاحنات صارمة، حتى تصل إلى غداء مع الأصدقاء تتحاورون وترتشفون النبيذ وتستعيدون هدوءكم، تسترخى وتستجمع طاقاتك، حتى يمكنك أن تنطلق إلى معركة مع شياطين ما بعد الظهيرة، آملا أن تفعل كل الأشياء التى لم تفعلها فى الصباح، المزيد من مكالمات مفقودة، مزيد من الأعمال اللامجدية، ولا يوجد هناك أبدا وقتٌ كافٍ.

أخيرا تمضى على الطريق السريع إلى منزلك ، طريق مزدحم بسيارات فى كل منها شخص واحد. هل تستخدم سيارة مشتركة ؟ لا. بعد يوم عصيب من العمل ، فإن آخر شىء تريده، هو أن تقفز إلى سيارة مع ثلاثة أغبياء آخرين عائدين من العمل. أنت تهرب إلى سيارتك، تفتح المذياع، منطلقا إلى المسار الملائم حسب الموسيقى. إذا كانت موسيقى كلاسيك ، ستمضى إلى إليمين، إذا كانت موسيقى شعبية ستمضى إلى منتصف الطريق، إذا كانت من موسيقى الروك ستمضى إلى إليسار. نحن نتذمر من حركة المرور، لكننا لا نفعل شيئا حيال ذلك، لأننا فى الحقيقة نستمتع سرا بساعة الذروة، فوقت القيادة هو الوقت الوحيد بالنسبة لمعظمنا، الذى نكون فيه وحدنا . أنت تسترخى، تخربش ما يحتاج إلى أن يتخربش، وتصرخ مع الموسيقى.

تمضى إلى المنزل لتأخذ حماما سريعا، ثم تنطلق فى الليل بحثا عن المتعة. ما المتعة ؟ وسائل تركبها فى مدينة ملاهى تنتزع منك الحياة فزعا، فيلم يجعلك تعانى من مشاعر لا تريدها أبدا فى الحياة، بارات للعزاب وذل الرفض. تسقط مرهقا معذبا، لتبدأ فى الفجر التالى هذا الإيقاع كلّه مرة أخرى.

هذه المناوبة بين القديم والاسترخاء نبض الحياة، إيقاع الأيام، بل وحتى السنوات. يكون الأمر فى بعض الأفلام ملحوظا، وفى بعضها الآخر رقيقا. يخفف فيلم **TENDER MERCIES** من الضغوط الدرامية، ثم برقة حيث تزيد كل دورة ببطء التوتر الكلى نحو الذروة. فيلم **THE FUGITIVE** يحمل التوتر ذرى حادة ثم يهبط بالتّدريج قبل التصعيد. كل فيلم ينطق بلهجته الطبيعية، لكن ليس بشكل مسطح أو متكرر، دون أحداث مباشرة أبدا. وسواء أكان من أفلام الحبكة العليا أم حبكة الحد الأدنى أم دون حبكة، فإن كل القصص الجميلة تتدفق بإيقاع الحياة.

نحن نستخدم بناء فصل، كى نبدأ عند قاعدة من توتر، ثم نصاعد المشهد بتسلسل إلى ذروة الفصل الأول. ونحن ندخل الفصل الثانى، نؤلف مشاهد تقلل هذا التوتر، متحولين إلى كوميديا وقصص رومانسية، حالة من المعادلة التى تخفض من كثافة الفصل الأول، لكى يلتقط المشاهدون أنفاسهم ويصلوا إلى حيوية أكثر. نحن ندرب المشاهدين لكى يتحركوا مثل متسابقى المسافات الطويلة، الذين بدلا من الجرى بمعدل منتظم، يسرعون، يبطئون، ثم يسرعون مرةً أخرى، صانعين بذلك دورات تسمح لهم أن يصلوا إلى نهاية ما لديهم من احتياطى. نبنى التطورات للفصل التالى بعد تأخير السرعة حتى نعتلى قمة الذروة السابقة بشكل مكثف ذى معنى. نحن نتحسن فصلا وراء فصل، ونتحرر من التوتر حتى تحرر الذروة النهائية المشاهدين، تاركة إياهم مستنفذين بشكل عاطفى لكن متحققين. ثم مشهد ختامى مختصر كى يتعافوا قبل أن يعودوا إلى منازلهم.

إنه تماما مثل ممارسة الجنس. أساتذة فنون غرف النوم ينظمون سرعة ممارستهم للجنس. إنهم يبدءون بأن يأخذ كل منهم الآخر إلى منطقة توتر لذيذة قصيرة من – ونحن نستخدم الكلمة نفسها فى كلتا الحالتين – الذروة، ثم يحكون نكتة ويغيرون الأوضاع قبل أن يدفع كل منهما الآخر إلى ذروة أعلى حتى ولو كانت من توتر قصير، ثم يتناولان ساندويتشين، يشاهدان التليفزيون، ويستجمعان طاقاتهما حتى يصلا إلى كثافة أعظم وأعظم بممارسة الجنس من خلال دورات توتر متصاعدة إلى ذروة النهاية معا بشكل غريزى، وتتحرك الأرض ويرون ألوانا. يمارس حكاء القصص البارع الجنس معنا. يعرف أننا قادرون على إشباع هائل ..إذا نظم خطانا نحوه.

الإيقاع والزمن :

يتحدد الإيقاع بطول المشاهد. كم نبقى فى الزمان والمكان نفسهما ؟ الفيلم النموذجى المكون من ساعتين، يحتوى على من أربعين إلى ستين مشهدا. وهذا يعنى أن المشهد يستمر فى المتوسط دقيقتين ونصف الدقيقة، ولكن ليس بالضرورة كل

مشهد. وعلى الأصح، فإن أمام كل مشهد يتكون من دقيقة، هناك مشهد من أربع دقائق، ولكل مشهد من ثلاثين ثانية، مشهد من ست دقائق. وفى مسرحية معدة كما ينبغى، فإن كل صفحة تعادل دقيقة من زمن العرض على الشاشة، ولذلك إذا تصفحت نصك المكتوب، ستكتشف مشهدا من صفحتين، متبوعا بمشاهد من ثمانى صفحات، ومن سبع صفحات، وثلاث صفحات، وأربع صفحات، وست صفحات، وخمس صفحات، وصفحة واحدة، وتسع صفحات. وبكلماتٍ أخرى، إذا كان متوسط طول المشهد فى نَصِّك هو خمس صفحات، فإن قصتك تمضى فى الاتجاه السليم.

تتشرب كاميرات معظم المخرجين ما يكون معبّرا عنه بشكل حسى فى موقع واحد فى خلال دقيقتين أو ثلاث. إذا استمر مشهد لوقت أطول، تصبح اللقطات زائدة عن الحاجة. يعود المحرر دائما إلى اللقطة المؤسسة نفسها أو اللقطتين ولقطة الختام. حين تتكرر لقطات، فإن قدرتها على التعبير تنضب، ويصبح الفيلم كئيبا من الناحية البصرية، وتفقد العين الاهتمام، وتتجول بعيدا عن الشاشة. إذا فعلت ذلك كثيرا، سيتحول المشاهدون عنك إلى الأبد. طول المشهد فى المتوسط مابين دقيقتين إلى ثلاث دقائق كرد فعل لطبيعة السينما، ولجوع المشاهدين لتيار اللحظات المعبرة.

حين ندرس الكثير من الاستثناءات لهذا المبدأ، فإنها تثبت الأمر. يستغرق فيلم **TWELVE ANGRY MEN** يومين فى غرفة المحلفين. إنه يتكون، فى جوهره، من مشهدين كل منهما مكون من اثنتين وخمسين دقيقة فى موقع واحد، مع استراحة قصيرة هى نوم ليلة. لكن لأنه مأخوذ عن مسرحية، فإن المخرج سيدنى لوميت استفاد من مشاهدها الفرنسية.

فى مرحلة الكلاسيكية الجديدة (١٧٥٠-١٨٥٠)، كان المسرح الفرنسى يتبع الوحدات المسرحية: مجموعة من التقاليد، التى تقيد تقديم المسرحية بفصل واحد أساسى أو حبكة، تحدث فى موقع واحد خلال الزمن التى يستغرقه تقديمها. لكن الفرنسيين أدركوا أنه خلال وحدة الزمان والمكان هذه، فإن دخول الشخصيات الرئيسية وخروجها يغير جوهريا ديناميكية العلاقات ويخلق مشهدا جديدا. فمثلا يؤدى عاشقان مشهدا معا فى موقع حديقة، ثم تكتشفهما أمها. يبدل دخولها علاقات

الشخصية لدرجة أنه يخلق مشهدا جديدا . يكون لهذا الثلاثى مشهد، ثم يخرج الرجل. يعيد خروجه ترتيب العلاقة بين الأم والابنة لدرجة أن الأقنعة تسقط ليبدأ مشهد جديد.

من خلال تفهم لوميت لمبدأ المشاهد الفرنسية، قام بتقسيم غرفة المحلفين إلى مشاهد فرعية داخل المشهد نفسه - نافورة الشرب ، غرفة خلع الملابس ، نافذة ، وطرف مائدة فى مواجهة طرف آخر. لقد قدم من خلال هذه المواقع، المشاهد الفرنسية: أعضاء هيئة المحلفين # ١ و # ٢ ثم يخرج # ٢ بينما يدخل # ٥ و # ٧ # قطع على # ٦ وحده ، قطع على كل الاثنى عشر، قطع على خمسة منهم بعيدا فى ركن ، وما إلى ذلك. المشاهد الفرنسية، التى يزيد عددها عن ثمانية فى فيلم TWELVE ANGRY MEN تثير إيقاعا مثيرا.

فيلم MY DINNER WITH ANDRE أكثر إحكاما: يتكون من ساعتين حول عشاء لمدة ساعتين مع شخصيتين، وبالتالى ليس هناك مشاهد فرنسية. ينبض الفيلم بالإيقاع، لأنه خلق سرعته مع مشاهده كما فى الأدب بواسطة رسم صور بالكلمات فى خيال المستمع: المغامرة فى الغابة البولندية، أصدقاء أندريه يدفنونه حيا وسط شعائر غريبة، متزامنة مع ظاهرة يعانى منها فى عمله، هذا السرد واسع المعرفة يضمن حبكة تعليمية فى حبكة تعليمية. بينما آندريه (أندريه جريجورى) يروى مغامرته الخيالية باتجاه تطور روحى، فإنه يميل إلى وجهة نظر أصدقائه للحياة، لدرجة أن والى (والاس شون) يترك المطعم، وقد أصبح شخصية مختلفة.

سرعة الحركة هى مستوى النشاط فى داخل المشهد عبر حوار أو حدث أو كليهما . مثلا عاشقان يتحدثان بهدوء من وسادة إلى وسادة، قد تكون درجة حركتهما بطيئة، ويكون للشغب درجة عالية. فى القصة المحكية جيدا يتصاعد تتابع المشاهد. وبينما نتجه نحو ذروات فصل، فإننا نستفيد بالإيقاع وتعديل الحركة ، كى نقصر المشاهد، بينما تزيد الحيوية فيها . القصة فن حركى مثل الموسيقى والرقص، ونحن نريد أن نستخدم قوة السينما الحسية، كى تدفع المشاهدين باتجاه ذروات فصل، لأن مشاهد الانعكاسات الرئيسية بشكل عام طويلة وبطيئة ومتوترة. "طقسى"، لا تعنى

قصيرة ومتفجرة ، بل تعنى تغيرا عميقا. لا يجب أن يتم التخلص من مثل هذه المشاهد، لذلك نفتحها وندعها تتنفس، نحن نعوق نموها، بينما يحبس المشاهدون أنفاسهم ، متسائلين عما سيحدث بعد ذلك.

مرةً أخرى، يطبق قانون تناقص العائد: كلما توقفنا أكثر كان تأثير التوقف أقل. إذا كانت المشاهد قبل ذروة رئيسية طويلة وبطيئة، فإن المشهد الكبير الذى نريد أن يمسك التوتر فيه بالمشاهدين يصبح مسطحا ، ولأننا نكون قد سحبنا الطاقة من المشاهدين عبر مشاهد بليدة ثانوية الأهمية ، فإن الأحداث ذات الأهمية ستقابل بهزة من الكتف. بدلا من ذلك، يجب أن "نغنم التوقف" بواسطة جعل الإيقاع متداخلا مع درجة الحركة، لدرجة أنه حين تصل الذروة يمكننا أن نضع الكوابح باستمرار ونمدد زمن اللعب ، فيتوقف التوتر.

مشكلة هذا التصميم، بطبيعة الحال أنه كليشيه. كان د. جريفيث يجيده. وكان صنّاع الفيلم فى عصر السينما الصامتة يعرفون أن تسريعا بالإيقاع بتقصير المشاهد ينتج عنه مواقف تافهة. لكن التقنيات لم تصبح كليشيهات ، إذا لم يكن هناك شيئٌ مهمٌ بالنسبة لهم فى المقام الأول. ونحن، لذلك، لا نستطيع بسبب الجهل أو الغطرسة ، أن نتجاهل المبدأ. إذا أطلنا وأبطأنا المشاهد ما قبل الانعكاس الرئيسى، فإننا نعطل ذروتنا.

يبدأ التقدم فى السيناريو، لذلك يجب أن نتحكم فى الإيقاع ودرجة الحركة، سواء أكان قالبا متكررا أم لا. لا يحتاج الأمر أن يكون زيادةً فى النشاط وتخفيض أطوال المشاهد، لكن يجب أن يكون التطور منضبطا ، لأننا إذا لم نفعل ذلك، سيقوم المحرر بذلك. وإذا قام بتشذيب عملنا ، فإن المحرر سيحذف بعضا من أجمل لحظاتنا المفضلة ، وليس هناك من نلومه إلا أنفسنا. نحن كتاب سيناريو ، ولسنا لاجئين من الرواية ، والسينما شكل فنى فريد. يجب أن يتقن كاتب السيناريو جماليات الصور المتحركة، ويبتكر سيناريو يمهد الطريق أمام الفنانين الذى سيجيئون بعده.

التعبير عن التطور :

حين تتقدم قصة على نحو أصيل، فهى تستدعى قدرة بشرية أعظم وأعظم ، وتتطلب قوة إرادة أعظم وأعظم، وتولد تغيرا أعظم وأعظم فى حياة الشخصيات وتضعهم فى خطر أعظم وأعظم. كيف لنا أن نعبر عن ذلك ؟ كيف يشعر المشاهدون بهذا التطور ؟ هناك أربع تقنيات أولية.

التطور الاجتماعى :

وسع من تأثير أفعال الشخصية فى المجتمع .

دع قصتك تبدأ بحميمية متضمنةً عددا قليلا من شخصيات رئيسية. لكن بينما يتحرك السرد إلى الأمام، اسمح لأفعالها أن تتشعب خارجيا فى العالم المحيط بها ، لكى تلمس وتغير المزيد من الناس. ليس الكل فى الوقت نفسه. بل بالأخرى ، أنشر التأثير عبر التطورات تدريجيا.

فى فيلم **LONE STAR** رجلان يبحثان عن محارات مستهلكة فى مدى مهجور من تكساس ، فيكتشفون بقايا هيكل عظمى لعمدة اختفى منذ عقود. يدفع هذا الدليل العمدة الحالى إلى أن يشك فى أن أبيه ربّما يكون هو الذى ارتكب جريمةالقتل. بينما يقوم بالبحث، تنتشر القصة فى المجتمع ، وتعود إلى الوراء فى الزمن ، مقتفيةً آثار فساد وظلم لمس وغيّر فعليا حياة ثلاثة أجيال من تكساسيين ومكسيكيين أمريكيين من أصول إفريقية.

فى فيلم **MEN IN BLACK** مواجهة تحدث بالمصادفة بين فلاح وشخص غريب يبحث عن جوهرة نادرة، تنتشر خارجيا لتعرض حياة الجميع للخطر. هذا المبدأ فى تناول مشكلات حميمة تتشعب خارجيا إلى العالم كى تبنى تطورات قوية، يفسر لماذا يعاد تقديم بعض المهن بشكل زائد فى أدوار أبطال. هذا هو السبب فى أننا نميل إلى

أن نحكى قصصا حول المحامين والأطباء والمحاربين والسياسيين والعلماء - بشر تمركزوا فى المجتمع من خلال مهن، فإذا ماتشوش شىء ما فى حياتهم الخاصة ، يمكن للكاتب أن يوسع الفعل إلى المجتمع.

تخيَّل قصة تبدأ هكذا: ينهض رئيس الولايات المتحدة ذات صباح كى يحلق ذقنه، وعندما يحملق فى المرآة تنتابه هلاوس حول أعداء خياليين فى أرجاء الكون. إنه لايخبر أحدا، لكن سرعان ماتتيقن زوجته أنه جن ، وهو مايظنه كذلك أقرب مساعديه. يجتمعون ويقررون أنه طالما أن الباقى له ستة أشهر فقط فى منصبه، فلماذا تفسد الأشياء الآن ؟ إنهم سيتكاتفون لتغطية الأمر. لكننا نعرف أن "إصبعه على الزر"، وأن رجلا مجنونا فى هذا الموقع يمكن أن يحول عالمنا المتعب إلى جحيم كونى.

التطور الشخصى :

أدخل الأفعال بعمق إلى العلاقات الحميمة والحياة الداخلية للشخصيات.

إذا كان منطق المنظر لايسمح لك أن تتوسع ، حينئذ ينبغى أن تتعمق. ابدأ بصراع داخلى أو شخصى يتطلب توازنا ، ولكنه يبدو نسبيا قابلا للحل. ثم فى أثناء تطور العمل، اطرح القصة على البساط - عاطفيا ، ونفسيا ، وفيزيائيا، وأخلاقيا - إلى الأسرار المظلمة، والحقائق المسكوت عنها ، تلك المختفية تحت القناع الاجتماعى.

فيلم **ORDINARY PEOPLE** يقتصر على الأسرة ، وصديق ، وطبيب. من توتر بين أم وابن يبدو قابلا للحل ، مع تواصل وحب يهبط إلى ألم محزن. بينما يدرك الوالد ببطء أن عليه أن يختار بين سلامة عقل ابنه ووحدة الأسرة، تدفع القصة الطفل إلى حافة الانتحار والأم إلى أن تكشف عن كراهيتها لطفلها، والزوج لأن يفقد زوجة يحبها بعمق.

فيلم **CHINATOWN** تصميم يمزج بين كلا التقنيتين، محققا التناسق باتساع وعمق . مخبر خاص يستأجر للتحرى عن زنا رجل. ثم تتحرك القصة خارجيا مثل

بقعة الزيت فى دائرة دائمة الاتساع تغمر المدينة ومتآمرين من أصحاب الملايين من وادى سان فرناندو حتى تلوث كل مواطنى لوس أنجلوس. وفى الوقت نفسه تتعمق داخليا. يكون جيتس تحت هجوم مستمر: يضرب بعنف. لقد قتل مولوراى، يتكشف غشاء محارم بين أب وابنته، حتى أن ماضى البطل التراجيدى يتكرر ليحدث موت إيفلين مولوراى، ويرمى بطفل برىء إلى يد أب / جد غير عاقل.

تصعيد رمزى :

ابن الشحنة الرمزية للقصة المجازية من الخاص إلى العام، ومن المحدد إلى النموذجى.

القصة المحكية تنتج جيدا فيلما رائعا. لكن القصة الجيدة المحكية بشكل حسن مع القوة المضافة من رمزية غير محسوسة ، تنقل السرد إلى المستوى التالى من التعبيرية ، وربما يكون الناتج فيلما عظيما. الرمزية تفرض نفسها. إنها تغزو العقل اللاواعى وتمسّنا بعمق مثل الصور فى أحلامنا ، مادمنا غير واعين بوجودها. إذا ، وضعنا صورا "رمزية" بأسلوب فظ ، فإن ذلك يدمر تأثيرها. لكن ، إذا جاءت بهدوء متدرج وتواضع إلى السرد ، فإنها تؤثر فينا بعمق.

التطور الرمزى يعمل بهذا الشكل: ابدأ بأحداث ومواقع وأدوار تمثل نفسها فقط. لكن مع تقدم القصة، اختر الصور التى تجمع معنى أكثر وأكثر، حتى تبرز مع نهاية السرد الشخصيات والمناظر والأحداث ذات الأفكار العامة.

فيلم THE DEER HUNTER يقدم عمال الصلب فى بنسلفانيا، الذين يحبون الصيد، ويحتسون البيرة ويشربون بصخب. إنهم أناس عاديون مثل المدينة التى يعيشون فيها. لكن بينما تتقدم الأحداث واللقطات والأدوار، وتصبح الأفعال مشحونةً بشكل رمزى، بدءا من أقفاص النمور فى فيتنام إلى المشاهد ذات الرمزية العالية فى أحد كازينوهات سايجون حيث يلعب الرجال الروليت الروسى من أجل النقود، لتبلغ

ذروة الأزمة عند قمة جبل. البطل مايكل (روبرت دى نيرو) يتطور من عامل فى مصنع إلى مقاتل إلى "الصياد"، الرجل الذى يقتل. فكرة الفيلم الحاكمة : أننا ننقذ انسانيتنا ، عندما نتوقف عن قتل المخلوقات الأخرى. إذا أراق صياد دما كافيا ، عاجلا أو آجلا لن يجد أهدافا أخرى، ويحوّل السلاح إلى نفسه. إما أن يقتل نفسه حرفيا، كما فعل نيك (كريستوفر واكن) ، أو ربما يقتل نفسه بمعنى أن يتوقف عن الشعور بأى شىء ويموت داخليا. ترسل الأزمة مايكل فى زى صياد مسلح إلى قمة جبل. وهناك على جرف ، تخرج الفريسة، ظبى مدهش ، من وسط الضباب. صورة نموذجية، صياد وفريسة على قمة الجبل. لماذا قمة جبل ؟ لأن قمم الجبال هى الأماكن التى "تحدث فيها أشياء عظيمة "، هناك أوحى لموسى بالوصايا العشر ، ليس فى مطبخه لكن على قمة جبل.

يأخذ فيلم ترمينيتور **THE TERMINATOR** تطوُّرا رمزيا باتجاه مختلف ليس على الجبل، لكن داخل المتاهة. يبدأ الفيلم بهبوط على مكان متخيل لبشر عاديين وسط مناظر عادية، حيث تروى قصة سارة كونور، عاملة فى مطعم للمأكولات السريعة فى لوس أنجلوس. فجأةً ، يبزغ الترمينيتور وريس فى الحاضر من عام ٢٠٢٩، ويطاردان سارة عبر شوارع لوس أنجلوس ، أحدهما يحاول أن يقتلها، والآخر يحاول أن ينقذها. نعلم أنه فى المستقبل سيصبح الإنسان الآلى واعيا لنفسه، ويحاول أن يسحق الجنس البشرى الذى اخترعه، سينجح تقريبا عندما تحاول البقية الباقية من الجنس البشرى أن تثأر بقيادة جون كونور. إنه يحول المد ضد الإنسان الآلى ، ويسحقهم حين يبتكر الآليون آلة زمنية ويرسلون إلى الماضى أحد القتلة ، لكى يقتل أم كونور قبل أن يولد ، وهكذا يمحون كونور من الوجود ، ويكسب الآليون الحرب. يمسك كونور آلة الزمن ، ويكتشف الخطة ، ويعيد ضابطه ريس، لكى يقتل ذلك الوحش قبل أن يقتل أمه.

تتآمر شوارع لوس أنجلوس على النموذج الأصلى للمتاهة. تنثنى وتنحنى الشخصيات من خلال الطرق والأزقة والممرات والمبانى ، حتى تجد طريقها عبر قلبها المتورط. وهناك توجد سارة ، مثل زيوس ، فى المتاهة حين يقابل الميناتور، نصف الرجل نصف الثور، مواجهة الترمينيتور نصف الرجل نصف الروبوت. فإذا انتصرت

على الشيطان، فإنها مثل العذراء تلد مخلص البشرية جون كونور (ج .ك) وترفعه كى يقود الإنسانية إلى الحرية فى المحرقة القادمة. ترتقى سارة من نادلة إلى إلهة ، وينقلها التقدم الرمزى للفيلم إلى أعلى فوق الآخرين من بنى جنسها تقريبا.

تصعيد ساخر :

ليكن التطور من خلال السخرية :

السخرية أبرع تجليات المتعة فى القصة ، ذلك الشعور اللذيذ الذى نعبر عنه بقولنا "آه ، إن الحياة تشبه ذلك". إنها ترى الحياة فى ثنائيتها، إنها تلعب بوجودنا المتناقض واعية بتلك الهوة السحيقة بين مايبدو وما هو كائن بالفعل. سخرية توجد بمعنى الكلمة فى التعارض بين كلمات ومعناها، وهى مصدر أساسى للنكات. لكن فى القصة، تلعب السخرية بين الأفعال والنتائج، النبع الأول لطاقة القصة ، بين المظهر والواقع، النبع الأول للحقيقة والعاطفة.

الحساسية الساخرة أصل ثمين، شفرة موسىّ تشقُّ الحقيقة ، لكنها لا يمكن أن تستخدم بشكل مباشر. لن يتحقق لنا شىء جيد ، حين تتحرك الشخصية قائلةً : "يا له من شىء ساخر!". مثل الرمزية ، حين تشير إلى السخرية، فإنك تقتلها. يجب أن تنطلق السخرية بهدوء بشكل يبدو بريئا من هدفها وإيمان بأن الجمهور سيفهمها ، لأن السخرية بطبيعتها زلقة ، إنها تتحدى التعريف المحدود السريع ، وأفضل شرح لها يكون بمثال . فيما يلى ستة نماذج قصصية ساخرة مع مثال لكل منها.

١ - إنه يحصل أخيرا على مايريد دائما ..لكنه يحصل عليه متأخرا جدا.

عطيل : يحصل المغربى أخيرا على ما أراده دائما، زوجة مخلصة له، لم تخنه أبدا مع رجل آخر .. لكنه حين يكتشف ذلك ، يكون ذلك متأخرا جدا، لأنه قتلها قبل لحظات.

٢ . إنه يندفع أبعد وأبعد عن هدفه .. كى يكتشف فقط، أن ذلك قد قاده فى الحقيقة مباشرة نحو هدفه.

فيلم : RUTHLESS PEOPLE يسرق رجل الأعمال النهم ، سام (دانى ديفيتو) فكرة من ساندى (هيلين سلاتر) ويصنع ثروة دون أن يدفع لها سنتا واحدا من حقوق ملكيتها. يقرر زوج ساندى، كين (جيدج رينهنولد) أن يختطف زوجة سام باربارا (بيت ميدلر)، ويطلب فدية مليونين من الدولارات، التى يعتقد أن زوجته تدينه بها. لكن حين يختطف باربارا، لم يكن يعلم أن سام قادم إلى المنزل، كى يقتل زوجته السمينة سليطة اللسان. يذهب كين إلى سام طالبا المليونين، لكن سام المرح لا يستجيب. يظل كين يخفض الثمن حتى عشرة آلاف دولار، لكن سام يقول لة " لماذا لاتقتلها وتتخلص منها ؟ " فى غضون ذلك ، تكون بابارا أسيرة فى فناء كسلر، قد حولت سجنها إلى منتجع. إنها تتابع كل التمارين الرياضية فى التليفزيون ، ولكونها بطبيعتها طباخة بارعة للأطعمة الطبيعية ، تكون النتيجة فقد وزن أكثر مما فعلت فى أفضل مزارع أمريكا. وبناءً على ذلك ، أحبَّت خاطفيها. وحين أخبروها أنهم سيطلقون سراحها، لأن زوجها لن يدفع الفدية ، استدارت إليهم قائلة : " سأدفع النقود لكم ". كان ذلك الفصل الأول.

٣ - يتخلى عما يكتشف فيما بعد أنه لا غنى عنه لسعادته.

فيلم : MOULIN ROUGE يقع الفنان الأعرج تولز لوتريك (خوسيه فيرر) فى حب سوزان الجميلة (ميريام هايم) ، لكنه لايستطيع أن يخبرها. تصطحبه صديقًا فى جولة فى باريس. يصبح لوتريك مقتنعا أن السبب الوحيد فى أنها تقضى الوقت معه ، هو أن ذلك يمنحها الفرصة كى تلتقى برجال وجهاء. يتهمها ، وهو مخمور باستغلاله ، يخرج من حياتها.

بعد وقت قصير، تصله رسالة من سوزان: " عزيزى تولوز، لقد كنت أتمنى دائما أن تحبنى ذات يوم. وقد تأكدت الآن أنك لن تفعل أبدا. لذلك فقد قبلت عرضا من رجل

آخر. إننى لا أحبه ، لكنه طيب وكما تعرف أن موقفى يائس، وداعا". لوتريك يبحث عنها بجنون ، لكنها تكون قد رحلت لكى تتزوج بآخر، لذلك يشرب حتى الموت.

٤ - كى يصل إلى هدف، فإنه دون وعى يقوم بخطوات محددة من الضرورى أن تقوده بعيدا.

فى فيلم TOOTSI، نتابع مايكل (داستين هوفمان) ، وهو ممثل متعطل ، بعد أن نفَّرت قيمه المثالية منه كل منتج فى نيويورك ، يتقمص شخصية امرأة ويمثل مسلسلا أسريا. وفى الدور يقابل جولى (جسيكا لانج)، ويقع فى حبها . لكنه ممثل بارع لدرجة أن أبيها (تشارلس دارننج) يريد أن يتزوجه، بينما تشكُّ جولى بأنه سحاقى.

٥ - الفعل الذى يقوم به كى يدمر شيئا ما ، يصبح بالضبط المطلوب تدميره.

فى فيلم RAIN يخوض المتدين المتعصب دافيدسون (والتر هيوستون) معارك لإنقاذ روح الداعرة سادى ثومبسون (جوان كراوفورد) ، لكنه يسقط فى اشتهائها ويغتصبها ثم يقتل نفسه خجلا.

٦ . يقع فى هوى شىء ما ، واثق من أنه سيجعله بائسا، يفعل كل شىء ممكن حتى يتخلص منه .. فقط ليكتشف أنه هبة السعادة.

فى فيلم BRINGING UP BABY تقوم شخصية اجتماعية متهورة ، سوزان (كاترين هيبورن) بسرقة سيارة الساذج د. ديفيد هكسلى (كارى جرانت) ، لأنها تحب ما تراه وتلتصق به مثل الصمغ. يحاول بكل الطرق الممكنة أن يتخلص منها ، لكنها تحبط محاولاته بسرقة عظمة ديناصور "ترقوة الضلع الداخلى" (إذا كان هناك مثل هذا الشىء مثل "ترقوة ضلع داخلى"، فإنها لابد أن تكون لمخلوق رأسه مثبتة

جيدا أسفل كتفيه) تنجح مثابرة سوزان، حيث تستطيع أن تحوِّل ديفيد من طفل متحجر إلى بالغ مقبل على الحياة.

مفتاح التقدم الساخر التأكيد والدقة، مثل فيلمى CHINATOWN و `SULLIVAN TRAVELS، وأفلام أخرى رائعة ، تكون تلك قصص أبطال يشعرون أنهم يعرفون على وجه اليقين ما يجب عليهم أن يفعلوه، ولديهم خطة محددة عن كيفية القيام به. إنهم يعتقدون أن الحياة أ ، ب ،ج ، د ، هـ. لكن ، حين تحب الحياة أن تعبث معك وتركلك وتبتسم : " ليس اليوم ، ياصديقى . فاليوم هو هـ ، د ، ج ، ب ، أ . . للأسف.

مبدأ الانتقال :

القصة التى لا تحتوى على شعور بالتقدم، تتخبط من مشهد إلى آخر متعثرة، ويكون بها قدر قليل من الاستمرارية ، لأنه لاشىء يربط أحداثها. وعندما نصمم دوائر من الحدث المتصاعد ، يجب فى الوقت نفسه أن ينقل المشاهدين برقة عبرها. لذلك نحتاج إلى عنصر ثالث بين مشهدين، الرابطة التى تصل بين ذيل المشهد (أ) مع رأس المشهد (ب). ونحن عادةً نجد هذا العنصر الثالث فى أحد مكانين: بين ما هو مشترك فى المشاهد أو ما هو متعارض بينها.

العنصر الثالث مفصل الانتقال، شىء ما يمسك بوجه عام بمشهدين أو يمزج بينهما.

أمثلة :

١ - أثر تصوير الشخصيات. بشكل عام : قطع من طفل مزعج إلى بالغ طفولى. على التعارض : قطع من بطل أخرق إلى خصم أنيق.

٢ - حدث. بشكل عام : من عزف مقدمات ممارسة جنسية إلى الاستمتاع بالعاطفة. على التعارض: من ثرثرة إلى الصمت البارد.

٣ – شيء، بشكل عام: من داخل بيت زجاجي للنباتات إلى غابة خارجية. على التعارض: من الكونغو إلى أنتاركتيكا.

٤ – كلمة. بشكل عام: جملة تتكرر من مشهد إلى آخر. على التعارض: من المديح إلى اللعنة.

٥ – نوع الضوء. بشكل عام : من الظلال عند الفجر إلى ظلٍّ عند الغروب. على التعارض: من الأزرق إلى الأحمر.

٦ . صوت. بشكل عام : من أمواج ترتطم بشاطئ إلى ارتفاع وانخفاض صوت تنفس شخص نائم. على التعارض من ملاطفة بشرة ناعمة مثل الحرير إلى صرير تروس.

٧ – فكرة. بشكل عام: من مولد طفل إلى مقدمة موسيقية. على التعارض: من لوحة رسام خالية إلى عجوز يموت.

(١٣)

الأزمة ، الذروة ، الحل

بعد قرن من صناعة السينما ، فإن كليشيهات الانتقال تتزايد. وحتى الآن ، لم نستطع أن ننجز العمل. إن أى دراسة خيالية تقريبا لأى مشهدين سوف تكشف عن وجود صلة ما.

الأزمة

الأزمة ، العنصر الثالث من الشكل الخماسى. إنها تعنى قرارا. تتخذ الشخصيات قرارات تلقائية فى كل مرةٍ تفتح فيها أفواهها ، كى تقول "هذا" وليس "ذلك" . إنها تتخذ قرارا فى كل مشهد ، كى تقوم بفعل دون غيره. لكن الأزمة بمعنى الكلمة، القرار النهائى. يمثل الصينيون الأزمة بمصطلحين : خطر / فرصة - "خطر" يكمن فى أن القرار الخاطئ فى هذه اللحظة سيجعلنا نفقد للأبد ما نريد، أمَّا "فرصة"، فهى تعنى أن الاختيار الصائب سيحقق رغبتنا. بحث بطل الرواية، يحمله عبر التعقيدات المتوالية، حتى يستنفذ كل الأفعال لكى يحقق رغبته، باستثناء فعل واحد. إنه يجد نفسه الآن فى نهاية الخط وفعله التالى ، فعله الأخير. ليس هناك غد آخر ولا فرصة أخرى. لحظة الفرصة الخطيرة هذه، نقطة أعظم توتر فى القصة ، حيث يشعر كل من البطل والمشاهدين بأن سؤال : "كيف سينتهى هذا الأمر ؟"، سوف تتم الإجابة عنه فى الفعل التالى.

الأزمة مشهد القصة الإجبارى. من الحدث المحفز فصاعدا، سيكون المشاهدون متوقعين بكل حيوية المشهد، الذى سيواجه فيه البطل قوى الخصومة الأكثر تركيزا

وقوة . هذا هو التنين ، كما يقال، الذى يحرس موضوع الرغبة: ليكن التنين الحرفى لفيلم **JAWS** ، أو تنينا استعاريا بمعنى أقل، كما فى فيلم . **TENDER MERCIES** يتوجَّه المشاهدون نحو الأزمة ممتلئين بتوقع ممتزج بعدم يقين.

لابد أن تكون الأزمة مأزقا حقيقيا - اختيار بين متناقضات جيدة ، أقلُّ الضررين ، أو الاثنين معا ، اللذين يضعان البطل تحت أقصى ضغط فى حياته. يواجه بطل الرواية هذا المأزق، حين يواجه مباشرةً قوى الخصومة الأكثر قوة والشديدة التركيز فى حياته، مما يحتم عليه أن يتخذ قرارا ما ، كى يقوم بفعل أو آخر بآخر جهد لديه، كى يحقق موضوع رغبته.

كيفية اختيار البطل هنا تعطينا ، النظرة الأكثر نفاذا إلى عمق شخصيته، والتعبير الأقصى عن إنسانيته.

يكشف هذا المشهد عن القيمة الأكثر أهمية للقصة. إذا كان هناك أى شك بخصوص القيمة المركزية، عندما يتخذ البطل قرار الأزمة ، فإن القيمة الأولية تأتى إلى المقدمة. قوة إرادة البطل يتم اختيارها فى الأزمة بشكل واضح. وكما نعرف من الحياة ، فإن اتخاذ القرارات يكون أكثر صعوبة من الأفعال التى يجب اتخاذها . فنحن غالبا ما نؤجل القيام بشىء لأطول فترة ممكنة ، ثم عندما نقرر أخيرا ونخطو إلى الفعل ، تدهشنا سهولته النسبية ، ونتساءل عن السبب الذى جعلنا نخشى القيام به حتى ندرك أن معظم الأفعال فى الحياة فى متناولنا ، لكن القرارات تحتاج دائما إلى قوة إرادة.

الأزمة داخل الذروة :

الفعل الذى يختار بطل الرواية أن يتخذه يصبح الحدث النهائى للقصة، وهو الذى يحدث ذروته إيجابيا أو سلبيا، أو بشكل ساخر إيجابى / سلبى. ومع ذلك إذا كان البطل يتخذ فعلا طقسيا، فإننا نوسع جزئيا الفجوة بين التوقع والنتيجة، فإذا كنَّا

نستطيع أن نفصل بين الاحتمال والضرورة مرةً أخرى فقط ، فإننا ربما نخلق نهاية جيدة سيكتنزها المشاهدون طوال العمر، لأن الذروة المبنية حول نقطة تحوُّل هى الأكثر إشباعا.

لقد أخذنا البطل عبر تطورات تستنفد فعلا بعد آخر، حتى يصل إلى الحد الأقصى ، يظن أنه أخيرا يفهم عالمه ، ويعرف ما يجب أن يفعله من جهد أخير. إنه يستجمع بقايا قوة إرادته ، ويختار فعلا ويعتقد أنه سيحقق رغبته ، لكن وكما يحدث دائما ، فإن عالمه لن يتعاون معه. يلفظه الواقع ، ويجب عليه أن يرتجل. وربما يحصل أو لا يحصل البطل على ما يريد ، لكن لن يكون ذلك هو الأسلوب الذى يتوقعه.

قارن بين فيلمى : **STAR WARS** و : **THE EMPIRE STRIKES AGAI** عند الأزمة فى فيلم حرب النجوم يهاجم لوك سكاى ووكر "نجم الموت"، الذى كان قلعة من صنع الإنسان بضخامة كوكب. لكنها ليست كاملة البناء. ويوجد شق ضيق معرض للهجوم مفتوحا من جانب واحد من الكرة. يجب على لوك، ليس فقط أن يهاجم من الشق الضيق، لكن أن يضرب أيضا نقطة حساسة من خلاله. إنه طيار محارب خبير، لكنه يحاول دون نجاح أن يضرب تلك النقطة. وبينما يقوم بمناورات عسكرية ساحرة بواسطة الكمبيوتر يسمع صوت أوبى - وان كنوبى : " اذهب مع القوة ، اذهب مع القوة ".

هنا مأزق مفاجئ من مصالح متناقضة: الكمبيوتر فى مواجهة "قوة" غامضة. إنه يتصارع مع عذاب الاختيار، ثم ينحِّى الكمبيوتر جانبًا، يطير بالغريزة إلى الشق الضيق ، ويطلق قذيفة حربية تصيب الموقع. دمار كوكب الموت هو ذروة الفيلم ، فعل مباشر نابع من الأزمة.

فى فيلم **THE EMPIRE STRIKES BACK**، تتلولب ذروته على عكس ذلك : يقابل لوك أزمة شجاعة ، حين يواجه دارث فيدار وجها لوجه. مصالح متناقضة : كان يمكنه أن يهاجم فيدار ويقتله ، أو كان يمكنه أن يفرَّ وينقذ حياته. أقل الضررين : كان يمكنه أن يهاجم فيدار وأن يقتل ، أو أن يفر، جاعلا من نفسه جبانا وخائنا لأصدقائه. يحشد لوك شجاعته ، ويختار أن يحارب. ومع ذلك ، فإن فيدار عندما يتراجع بعد أن يعود ،

ويقول : لا يمكنك أن تقتلنى ، "يا لوك ..أنا أبوك " ، فسرعان ما يتشظى واقع لوك. وفى ومضة يتيقن من الحقيقة ، ويتحتم عليه أن يتخذ قرار أزمة آخر : ما إذا كان عليه أن يقتل أباه. يواجه لوك عذاب اتخاذ القرار، ويختار أن يحارب. لكن فيدار يقطع يده ، ويسقط لوك على السطح. مازال القتال لم ينته. يعلن فيدار أنه يريد من لوك أن ينضم إلى معسكره، كى يعيد " النظام للأشياء" فى الكون. تنفتح فجوة أخرى ،عندما يتيقن لوك أن أباه لا يريده ميتا ، بل يعرض عليه وظيفة . لابد أن يتخذ قرار أزمة ثالثًا، باختيار المأزق الأقل شرا من الاثنين: أن ينضم إلى "الجانب المظلم"، أو أن ينقذ حياته ؟ إنه يتخذ الاختيار البطولى، وبينما تنفجر هذه الفجوات فإن الذروة توصل إلى دفقات من استبصارات عميقة توحد الفيلمين.

إحلال الأزمات :

تحدث الأزمة والذروة بوجه عام فى الدقائق الأخيرة وفى المشهد نفسه .

فى فيلم THELMA&LOUISE تحدث الأزمة عندما تختار المرأتان بين شرَّين: السجن أو الموت. تنظران كل إلى الأخرى ، وتتخذان قرار أزمة أن "يمضيا معا حتى النهاية" فى اختيار شجاع لحياتهما . وسرعان ما تقودان سيارتهما إلى جراند كانيون – وتلك ذروة مركزة غير عادية تم تصويرها بالحركة البطيئة بإطار متجمد فى سيارتهما وهما يمضيان نحو الهاوية. ومع ذلك ، تصبح الذروة فى أفلام أخرى فعلا ممتدا مع مقدماته الخاصة. ونتيجةً لذلك يكون ممكنا أن يستخدم قرار الأزمة ، كى يحوِّل ذروة الفصل قبل الأخير، مالئا كل الفصل الأخير بفعل الذروة. فى فيلم CASABLANCA يطارد ريك إلزا حتى تستسلم له فى ذروة الفصل الثانى ، قائلا إنه يجب أن يتخذ القرارات للجميع. فى المشهد التالى يحدث لازلو ريك : كى ينضم ثانيةً إلى قضية مقاومة الفاشية. تحوِّل مصالح المأزق المتناقضة الفصل حول أزمة قرار ريك غير الأنانى، كى يعيد إلزا إلى لازلو ويضع الزوج والزوجة على طائرة إلى أمريكا ، وهو اختيار يحدد الشخصية ليعكس رغبته الواعية فى إلزا. الفصل الثالث فى فيلم كازابلانكا خمس عشرة دقيقة من فعل الذروة، الذى يحل خيوط مخطط ريك الملىء بالدهشة، كى يساعدهما على الهرب معا.

يتبع قرار الأزمة، فى حالات نادرة ، الحدث المحفز فورا، ليصبح الفيلم كله فعل ذروة.

فى أفلام جيمس بوند: يتجلى الحدث المحفز فى أن يعرض على بوند العمل للقضاء على شرير. قرار الأزمة: يتولى بوند المهمة - اختيار صحيح أو خاطئ وليس مأزقا حقيقيا ، لأنه لن يحدث له أبدا أن يختار غير ذلك. من تلك النقطة وصاعدا، فإن كل أفلام بوند تعدّ تفصيلا لتطور فعل منفرد : مطاردة الشرير. لا يتخذ بوند أبدا أى قرارات من نوع آخر، لأنها اختيارات بسيطة من حيل، كى يظلّ مطاردا.

فيلم **LEAVING LAS VEGAS** له الشكل المتطابق نفسه. الحدث المحفز : البطل يتم فصله ، ويُعْطَى شيكًا ضخمًا (على سبيل التعويض). إنه يتخذ فورا قرار الأزمة ، بأن يذهب إلى لاس فيجاس ويشرب حتى الموت . يصبح الفيلم بدءا من هذه النقطة تطورا حزينا باتجاه الموت، بينما هو يتتبع رغبته.

فى فيلم **IN THE REALM OF SENSES** الحدث المحفز: يلتقى عاشقان فى أول عشر دقائق ويقرران أن يقاطعا المجتمع والحالة السوية من أجل حياة كلها هوس جنسى. تكرس المائة دقيقة الباقية لتجارب جنسية تؤدى فى النهاية إلى الموت. أعظم مخاطرة فى إحلال الأزمة عقب الحدث المحفز مباشرة التكرار الممل. سواء كانت موازنة ضخمة لحدث يكرر نماذج من مطاردة / قتال ، أو موازنة منخفضة لتكرار سكر / سكر/ سكر أو ممارسة جنس / ممارسة جنس / ممارسة جنس، فإن مشاكل التنوع والتطور مذهلة. وأخيرا فإن إجادة هذا العمل ربما تنتج شيئا جيدا ، كما حدث فى النماذج السابقة.

تصميم الأزمة :

على الرغم من أن قرار الأزمة وفعل الذروة يحتلان مكانا فى زمن مستمر فى الموقع نفسه عند نهاية كل سرد، وليس من غير المألوف أن يحدث قرار الأزمة فى موقع واحد، وأن تقع ذروة القصة فى موقع آخر فيما بعد.

تتحول قيمة الحب فى فيلم KRAMER VS. KRAMER سلبيا فى ذروة الفصل الثانى ، حين يعطى القاضى الوصاية لزوجة كرامر السابقة. وعندما يبدأ الفصل الثالث يوضح محامى كرامر الموقف : كرامر خسر ، لكنه يمكن أن يكسب فى الاستئناف. وكى يقوم بذلك ، يكون عليه أن يضع ابنه فى موقف الشاهد ويجعل الطفل يختار مع من يريد أن يعيش. ربما يختار الولد والده ويكسب كرامر. لكن أن يضع طفلا فى هذا العمر الرقيق أمام الجمع ، ويجبره على أن يختار بين أمه وأبيه ، سيترك ندوبا نفسية عليه مدى الحياة. مأزق مزدوج لاحتياجات النفس فى مواجهة حاجات الآخر. معاناة النفس أمام معاناة الآخر. تطلع كرامر ، وقال "لا ، لا أستطيع أن أفعل ذلك" . قطع على الذروة : نزهة فى سنترال بارك ونهر من الدموع ، بينما يشرح الأب لابنه كيف ستكون حياتهما ، عندما يعيشان منفصلين.

إذا ما حدثت الأزمة فى موقع ما وحدثت الذروة بعد ذلك فى موقع آخر، فيجب أن نجدلهما معا فى قطع ، لينصهرا فى زمن وفضاء الفيلم. إذا لم نفعل ذلك ، فإننا نحوِّل الأزمة إلى مادةٍ أخرى - حبكة فرعية ، للمثال - فسوف نضع الطاقة المستنفرة للمشاهدين فى حالة هبوط مفاجئ.

يجب أن يكون قرار الأزمة فى لحظة ساكنة واضحة.

هذا المشهدالإجبارى. لا تجعله بعيدا عن الشاشة أو تتخطاه. المشاهدون يريدون أن يعانوا مع البطل ألم هذا المأزق. نحن نجمد هذه اللحظة ؛ لأن إيقاع الحركة الأخيرة يعتمد عليها. لقد بنيت قوة دافعة عاطفية حتى هذه اللحظة، لكن الأزمة تحجب تدفقها. وبينما يمضى البطل عبر هذا القرار ، فإن المشاهدين ينحنون متسائلين :" ماذا سيفعل ؟ ماذا سيفعل ؟ يبنى التوتر ويبنى، ثم بينما يتخذ البطل اختياره ، تنفجر الطاقة المضغوطة فى الذروة.

لقد تم تأخير الأزمة فى فيلم THELMA&LOUISE ببراعة عندما تتمتم النساء بكلمة "اذهب" " أقول ، دعنا نذهب " نذهب ؟ ماذا تعنى بـ "اذهب ؟" " حسنا .. فقط

اذهب."، " تعنى ..اذهب ؟" لقد ترددتا وترددتا ، بينما التشويق مستمر فى البناء والمشاهدون يصلُّون لئلا يقتلان أنفسهما، لكنهم يكونون مستثارين فى الوقت نفسه لشجاعتهما. وما إن يديرا محرك السيارة ، ينفجر القلق المضغوط فى النهاية مكونا الذروة. يرتكز مايكل فى فيلم THE DEER HUNTER إلى قمة جبل. لكنه يتوقف وهو يرى فريسته. يبنى التوتر ويدعم بينما تمتد اللحظة ويخشى المشاهدون قتل هذا الظبى الجميل. عند نقطة الأزمة هذه يتخذ البطل قراره ، الذى يأخذه عبر تغير عميق فى شخصيته. يخفض سلاحه ويتغير من الداخل ، من رجل يقتل الحياة إلى رجل ينقذ حياة. هذا الانعكاس المذهل يحوِّل ذروة الفصل قبل الأخير. يصبّ الحنو المستنفر من المشاهدين فى آخر حركة من القصة ، بينما يعود مايكل بسرعة إلى فيتنام، لكى ينقذ حياة صديقه مالئا فصل النهاية بفعل ذروة متصاعد.

الذروة :

ذروة القصة العنصر الرابع من البنية الخماسية. هذا الانعكاس الرئيسى النهائى ليس مملوءا بالعنف والضوضاء بالضرورة ، بل يجب أن يكون مليئا بالأحرى بالمعنى. لو كنت أستطيع أن أرسل برقية إلى مخرجى السينما فى العالم ، فيمكن أن تكون من ثلاث كلمات : "المعنى يولد عاطفة". ليس المال ، أو الجنس ، أو المؤثرات الخاصة ، ليس نجوم سينما ، أو التصوير الجيد.

المعنى : تطور فى القيم من الإيجابى إلى السلبى، أو من السلبى إلى الإيجابى مع أو من دون سخرية - تأرجح قيمه عند أقصى حد للشحنة التى تكون مطلقة وغير قابلة للانعكاس. معنى هذا التغيير يحرك قلب الجمهور.

يجب أن يكون ذلك الفعل الذى يخلق هذا التغير "نقيا" وواضحا بذاته ولا يحتاج إلى شرح ، لأن الحوار أو السرد الذى يشرحه سيكون مملا وزائدا عن الحاجة.

يجب أن يكون هذا الفعل مناسبا لاحتياجات القصة. وقد يكون كارثة: المعركة التى تمثل ذروة فيلم GLORY ، أو التفاهة : تتطور امرأة من حديث هادئ مع زوجها،

تعبئ حقيبة ملابسها، تخرج من الباب. هذا الفعل مسيطر فى إطار ORDINARY PEOPLE عند الأزمة ، ترتفع قيم الحب الأسرى والتماسك باتجاه الإيجابى عندما يكشف الزوج بيأس سرّ الأسرة المرير. لكن عند الذروة ، عند اللحظة التى تخرج فيها الزوجة ، فإنهما تتأرجحان إلى جانب سلبى مطلق غير قابل للانعكاس. وإذا كان عليها من ناحيةٍ أخرى أن تبقى ، فإن كراهيتها لابنها ربما تدفع الولد إلى الانتحار. لذلك ، فإن رحيلها يكون مغلفا بنقطة تقابل إيجابية ، تلك التى تنهى الفيلم بشكل مؤلم ، لكن عموما بشكل إيجابى ساخر.

ذروة الفصل الأخير قفزتك الخيالية العظيمة. دونها لن يكون لديك قصة. وحتى تحصل عليها ، فإن شخصياتك تنتظر مثل مرضى يعانون ، يصلون من أجل الشفاء.

بمجرد أن تكون الذروة فى متناول أيدينا ، فإن القصص تعاد كتابتها بطريقة ذات مغزى. ينساب تدفق الحياة من السبب إلى النتيجة ، لكن تدفق الإبداعية غالبا ما يتدفق من النتيجة إلى السبب. تظهر فكرة للذروة فى الخيال. الآن يجب أن نعمل عائدين كى ندعمها فى الواقع الخيالى ، ونحن نمدها بالأسباب والكيفية. نحن نعمل للوراء من النهاية ، كى نتأكد من أنه بواسطة الفكرة والفكرة المقابلة ، فإن كل صورة ولقطة وفعل، أو أى سطر فى الحوار ينتمى بشكل ما أو يضيف إلى هذا المختتم. يجب أن تكون كل المشاهد مبررة من الناحية الفكرية والبنائية على ضوء الذروة. إذا أمكن أن تحذف دون الإضرار بتأثير النهاية ، فيجب أن تحذف.

إذا كان المنطق يسمح بتكامل الحبكات الفرعية داخل ذروة الحبكة المركزية. هذا التأثير المدهش، فإن فعلا واحدا نهائيا بواسطة بطل الرواية يجعل كل الأمور مستقرة. عندما يضع ريك لازلو وإلزا على الطائرة فى فيلم كازابلانكا ، فإنه يرسخ قصة الحبكة الرئيسية لقصة الحب وللحبكة الفرعية للدراما السياسية، ويحول الكابتن رينو إلى الوطنية فيقتل ميجور ستراسر ، ونشعر أن ذلك مفتاح النصر فى الحرب العالمية الثانية .. الآن ، عندما عاد ريك ثانية إلى القتال.

إذا كان هذا التأثير المتضاعف مستحيلا، فإن الحبكات الفرعية الأقل أهمية تقدم مبكرا ويتبعها التالى فى الأهمية، وهو بناء إجمالى لذروة الحبكة المركزية.

يقول وليام جولدمان، إن مفتاح كل نهايات القصص ، أن تقدم للمشاهدين ما يريدونه، وليس بالطريقة التى يتوقعونها. مبدأ مستفز جدا: أولا ، ماذا يريد المشاهدون ؟. يقرر عديد من المخرجين من دون تردد أن المشاهدين يريدون نهاية سعيدة. إنهم يقولون هذا، لأن الأفلام ذات النهاية السعيدة تميل إلى أن تجنى أموالا أكثر من الأفلام ذات النهاية الحزينة.

يرجع السبب فى هذا إلى أن نسبة صغيرة من المشاهدين لن تذهب إلى أى فيلم قد يقدم لهم تجربةً غير سارة، ويكون عذرهم بشكل عام أنه يكفيهم مافى حياتهم من مأساوية. لكن إذا نظرنا عن كثب ، سنكتشف أنهم لا يتفادون العواطف السلبية فى السينما فقط، بل إنهم يتفادونها فى حياتهم أيضا. يعتقد مثل هؤلاء الناس أن السعادة تعنى ألا نعانى، ولذلك لا يشعرون بأى شىء بعمق أبدا. عمق فرحنا بنسبة ما عانيناه. الناجون من المحرقة مثلا لا يتجنبون الأفلام الحزينة. انهم يذهبون، لأن مثل هذه القصص تردد صدى ماضيهم، وهى تطهيرية إلى حد بعيد. غالبا ما تحقق الأفلام الحزينة نجاحا تجاريا، فيلم DANGEROUS LIAISONS حقق ثمانية مليون دولار، وفيلم THE ENGLISH PATIENT حقق مائتين وخمسة وعشرين مليونا. ولا يستطيع أحد أن يحصى المبالغ التى حققها الجزء الثانى من الأب الروحى ، . THE GODFATHER ,PART II إلا أن الغالبية العظمى لاتهتم إذا ما انتهى الفيلم سعيدا أو حزينا. ما يريده المشاهدون هو الإشباع العاطفى - الذروة التى تحقق توقعا. كيف يجب أن تكون نهاية الجزء الثانى من الفيلم ؟ يسامح مايكل فريدو، يهجر العصابة ويرحل إلى بوسطن مع أسرته كى يعمل فى بيع وثائق التأمين على الحياة. ذروة هذا الفيلم المدهش صادقة وجميلة ومشبعة جدا.

من الذى يقرر عاطفة ما ستشبع المشاهدين فى نهاية فيلم ؟. إنه الكاتب. حين يهمس إلى المشاهدين بأسلوب سرد قصته منذ البداية : " توقعوا نهاية حزينة " أو " توقعوا نهاية سعيدة " أو " توقعوا سخرية ". لقد تعهد بعاطفة معينة، وسيكون أمرا مدمرا ألا يحققها، لذلك نمنح المشاهدين التجربة التى وعدنا بها، لكن ليس بالأسلوب الذى يتوقعونه. وهذا ما يميز الفنان عن الهاوى.

بكلمات أرسطو ، فإن النهاية يجب أن تكون "حتمية وغير متوقعة فى الوقت نفسه". حتمية بمعنى أنه عندما يقع الحدث المحفز ، فإن كل شئ وأى شيء يبدو ممكنا ، لكن عند الذروة كما يتذكرها المشاهدون من خلال السرد، يجب أن يبدو أن المسار الذى اتخذه كان المسار الوحيد. بوجود الشخصيات والعالم كما فهمناه، فإن الذروة ستكون محتومةً ومشبعةً. لكن فى الوقت نفسه ، يجب أن تكون غير متوقعة وتحدث بطريقة لم يكن المشاهدون يتوقعونها.

يمكن لأى فرد أن يحقق نهاية سعيدة - ما عليك سوى أن تعطى كل ما تريده. أو نهاية حزينة - اقتل كل الشخصيات. الفنان يمنحنا العاطفة التى وعدنا بها. لكن مع دفق من استبصارات غير متوقعة سبق أن كبحها إلى نقطة تحول من خلال الذروة نفسها ، وعندما يرتجل البطل جهده الأخير ، فإنه ربما يحقق أو لا يحقق رغبته ، لكن فيضان الاستبصار الذى يتدفق من الفجوة يوصل إلينا العاطفة المأمولة، لكن بطريق لم يكن ممكنا أبدا أن نتنبأ بها.

نقطة التحول داخل ذروة فيلم LOVE SERENADE ، مثال حديث دقيق على ذلك. تعيد الفجوة الممتازة المشاهدين للوراء عبر الفيلم كله ، كى يلقوا نظرة مع صدمة وبهجة صادقة مجنونة كانت كامنةً تحت كل مشهد.

إن مفتاح نهاية الفيلم العظيم ، كما يقول فرانسوا تريفو، هو خلق مركب من "المشهدية والحقيقة". حين يقول تريفو "المشهدية"، فهو لا يعنى تأثيرات متفجرة، بل يعنى ذروة مكتوبة ليس للأذن وإنما للعين. كما يعنى بكلمة "الحقيقة"، الفكرة الحاكمة. وبكلمات أخرى، يطلب منا تريفو أن نبتكر الصورة المفتاح أو الحاكمة للفيلم - وهى صورة مفردة تجمع وتركز كل المعنى والعاطفة. إنها مثل ختام السيمفونية، صدى صورة حاكمة داخل فعل الذروة ، تردد كل ما سبق. إنها صورة متناغمة تماما مع السرد، لدرجة أنها عندما نتذكرها تظلّ حيّة عند استعادة كل الفيلم.

فى فيلم GREED يكون انهيار متيجى فى الصحراء ، مقيَّدا إلى جثة شخص قد قتله. فى فيلم THE TREASURE OF SIERA MADRE يموت فريد س. دوبس

(هومفرى بوجارت)، بينما تهب الريح دافعة ترابه الذهبى ثانيةً إلى الجبال. وفى فيلم LA DOLCE VITA يبتسم روبينى (مارسيلو ماستريانى) ابتسامة وداع لمحبوبته المثالية - مثال ، يتيقن من أنه لا وجود له. فى فيلم THE CONVERSATION يقلب هارى كول (جين هاكمان) المصاب بجنون الارتياب شقته بحثا عن ميكروفون مخبأ. فى فيلم THE SEVENTH SEAL يقود الفارس (ماكس فان سيدو) أسرته إلى النسيان. وفى فيلم THE KID يأخذ الفتى الصغير (شارلى شابلن) الصبى (جاكى كوجان) من يده كى يقوده إلى مستقبل سعيد. وفى فيلم SLING BLADE يحدق كارل شيلدرز (بيلى بوب ثورنتون) فى صمت مخيف من نافذة مصحَّة المجانين. إن الصور الحاكمة من هذا النوع ، نادرا ما تتحقق.

حل العقدة :

حل العقدة ، وهو العنصر الخامس من البنية الخماسية، هو أى مادة متبقية بعد الذروة ، وله ثلاثة استخدامات ممكنة. أولا ، قد لا تمنح منطقية السرد فرصةً لذروة حبكة فرعية أو فى أثناء ذروة الحبكة المركزية ، لذلك سوف تحتاج إلى مشهد من لدنها فى النهاية. ومع ذلك ، فإن هذا يمكن أن يكون فعلا أخرق. يكمن اللب العاطفى للقصة فى الحبكة الرئيسية. والأكثر من ذلك ، فإن المشاهدين سوف يتهيؤن للخروج ، ومع ذلك سيضطرون للبقاء فى أماكنهم لرؤية مشهد له أهمية ثانوية. ومع ذلك ، فإن هذه المشكلة يمكن حلها.

فى فيلم THE IN-LAWS ابنة الدكتور شلدون كورنبت (آلان آركين) مخطوبة لتتزوج ابن فينيس ريكاردو(بيتر فولك). فينيس عميل للمخابرات المركزية الأمريكية ، يختطف فعليا شلدون من عيادة الأسنان الخاصة به ، ويأخذه إلى مهمة، كى يمنع دكتاتورا مجنونا من أن يدمِّر نظام النقد العالمى بتزييف أوراق قيمة العشرين دولارا. ذروة الحبكة المركزية فينيس وشلدون فى صراع مع جماعة نيران ، حيث يتم إسقاط الدكتاتور، ثم يأخذ كل منهما لنفسه خمسة ملايين دولارا سرا.

لكن حبكة الزواج الفرعية تظلُّ مفتوحة. لذلك، فإن الكاتب آندرو برجمان قطع من جماعة النيران إلى حلٍّ بمشهد خارج الزفاف. فبينما الجماعة تنتظر فى قلق، يصل الوالدان بمظلتين مرتدين بذلتين رسميتين. يعطى كل منهما على التوالى لابنه ولابنته هبة مليون دولار نقدا. فجأةً تتوقف سيارة بصوت صارخ، يخرج منها عميل غاضب للمخابرات المركزية. يتصاعد التوتر. يبدو الأمر كما لو أن الحبكة المركزية قد عادت، وأن الوالدين سوف يفلسان لسرقة العشرة ملايين. عميل المخابرات المركزية ذو الوجه الجامد، غاضبا حقا. لماذا؟ لأنه لم يدع للزفاف. ما هو أكثر، كان قد أخذ مجموعة من المكتب، ومعه سند من مدخرات فئة الخمسين دولارا هديةً للعريس والعروس. يقبل الأبوان هديته الكبيرة ويرحبان به فى الاحتفالات. ختام.

يعرض برجمان الحبكة الرئيسية فى الحلِّ الأخير. تخيل لو أنها انتهت أمام جماعة النيران، ثم قطع على حديقة الزفاف مع أسرتين سعيدتين التأم شملهما ثانية. كان يمكن أن يستمر المشهد ببطء، بينما المشاهدون يتململون على مقاعدهم. لكن بإعادة الحبكة المركزية ثانيةً إلى الحياة للحظة، فإن كاتب السيناريو قد أعطاها انعطافة كوميدية زائفة، حين ربط حلَّه ثانيةً إلى جسم الفيلم وأمسك بالتوتر حتى النهاية.

الاستخدام الثالث للحلِّ، إظهار انتشار تأثيرات الذروة. إذا كان الفيلم يعبّر عن تطورات بواسطة التوسُّع إلى المجتمع، فإن ذروته قد تكون مقصورة على الشخصيات الرئيسية. ومع ذلك، فإن المشاهدين يعرفون عددا من الأدوار المساعدة، تكون حياتها قد تغيرت بواسطة فعل ذروة، وهو ما يحفز حدثا اجتماعيا، يرضى فضولنا بإحضار كل الممثلين إلى موقع واحد حيث تدور الكاميرا، لتبين لنا كيف تغيرت هذه الحيوات: حفل عيد الميلاد، نزهة على الشاطئ للبحث عن بيضة عيد الفصح، فى فيلم STEEL MAGNOLIAS، الذى يعد عنوانا هجائيا فى مزرعة حيوانات.

حتى لو لم يطبق الاستخدامان الأولان، فإن كل الأفلام تحتاج إلى حل للحبكة مراعاةً للمشاهدين، لأنه إذا حركت الذروة الذاهبين إلى الفيلم، أو إذا كانوا يضحكون، أو مثبتين من الرعب ، أو متوهجين من الغضب الاجتماعى، أو يمسحون دموعهم، فسيكون من القسوة أن يظلم المكان فجأةً ، وتتوالى العناوين. يعد هذا تلميحا بالمغادرة ، وبأنهم سيحاولون أن يقوموا بذلك مترثرين بعاطفة، متعثرين كل بالآخر فى الظلام، بينما تسقط منهم مفاتيح سياراتهم على الأرضية اللزجة. يحتاج الفيلم، إلى ما يسمى فى لغة المسرح "ستارة بطيئة". سطر من الوصف فى آخر الصفحة الأخيرة، يرسل الكاميرا ببطء ثانيةً أو مقتفيةً أثر بعض الصور لثوانٍ قليلة، حتى يمكن للمشاهدين أن يلتقطوا أنفاسهم ويستجمعوا أفكارهم ويغادروا دار السينما بوقار.

(١٤)

الجزء الرابع

عمل الكاتب

«أول مخطوط من أى عمل، هو مجرد لغة»

آرنست همنجواى

(١٤)

مبدأ الخصومة

مبدأ الخصومة، وفق تجربتى ، الأمر الأكثر أهمية والأقل تفهما فى تصميم القصة. وتجاهل هذا المبدأ الأساسى ، السبب الرئيسى فى فشل كتاب السيناريو وأفلامهم.

مبدأ الخصومة : البطل وقصته يكونان عظيمين بشكل عقلانى ومفروضين عاطفيا بقوة، بقدر ما تصنعهما قوى الخصومة.

الطبيعة البشرية أساسا محافظة ، فنحن لا نقوم أبدا بأكثر ممّا نضطر إليه ، ولا نهدر أى طاقة لا نضطر إلى بذلها ، ولا نقوم بأى مخاطر لا نضطر إلى فعلها ، أو نتغير إذا لم نضطر إلى ذلك. لماذا يتوجب علينا ذلك ؟ لماذا نقوم بأى شىء بالأسلوب الصعب ، إذا أمكننا أن نحقق ما نريد بأسلوب سهل ؟ ("الأسلوب السهل"، بطبيعة الحال له خصوصية وموضوعى) ، لذلك فماذا يجعل البطل شخصيةً واثقةً بنفسها ومتعددة الأبعاد ولافتة للنظر بعمق ؟ ما الذى سيبعث الحياة إلى سيناريو ميت ؟ تكمن إجابة السؤالين فى الجانب السلبى من القصة.

كلما كانت قوى الخصومة للشخصية المعارضة أكثر قوة وتعقيدا ، كلما توجب أن تكون الشخصية والقصة أكثر تكاملا وتحققا . لا تشير "قوى الخصومة" بالضرورة إلى خصم أو طاغية معين. كان قوس الطغاة فى الأنواع السابقة ، مثل **TERMINATOR**، شيئا مبهجا ، لكننا نعنى "بقوى الخصومة" مجموع القوى الكلية ، التى تواجه إرادة الشخصية ورغبتها .

إذا درسنا البطل فى لحظة الحدث المحفز، وقيمنا مجمل قوة إرادته بجانب قدراته الفكرية والعاطفية والاجتماعية والجسمانية، أمام إجمالى قوى الخصومة من داخل إنسانيته، بالإضافة إلى صراعاته الشخصية والمؤسسات المعادية وبيئته ، فلابد أن نرى بوضوح أنه شخص خاسر ، فلديه الفرصة لكى يحقق ما يريد، ولكنها مجرد فرصة. على الرغم من أن الصراع فى عنصر واحد من حياته قد يبدو قابلا للحلِّ ، فإن جميع المستويات لابد أن تبدو مهيمنة، عندما يبدأ بحثه وسعيه.

إننا نصب طاقة فى الجانب السلبى من قصة ما ، ليس فقط كى ندفع بطل الرواية وشخصيات أخرى إلى التحقق الكامل فى أدوار، تتحدى وتجذب أفضل ممثلى العالم - لكن أيضا لكى نأخذ القصة نفسها إلى نهاية الخط ، إلى ذروة لامعة ومرضية. تخيَّل كتابة لبطل ممتاز طبقا لهذا المبدأ. كيف تحول سوبرمان إلى شخص خاسر ؟ يعدّ العنصر الغازى عديم اللون خطوة على الطريق الصحيح ، لكنه ليس كافيا تقريبا. انظر إلى تصميم ماريو بوزو العبقرى الذى ابتكره لصورة السوبرمان **SUPERMAN** الأول. لقد جعل بوزو سوبرمان (كريستوفر ريف) أمام لكس لوثر (جين هاكمان) يهندس مؤامرة شيطانية ، لكى يطلق صاروخين ذريين فى اتجاهين متضادين فى الوقت نفسه ، أحدهما موجه إلى نيوجيرسى ، والثانى إلى كاليفورنيا. لا يستطيع سوبرمان أن يكون فى مكانين فى وقت واحد، لذلك كان عليه أن يقوم باختيار أقل الشرَّين : أيهما يبقى عليه ؟ نيوجرسى أم كاليفورنيا ؟ يختار نيوجرسى.

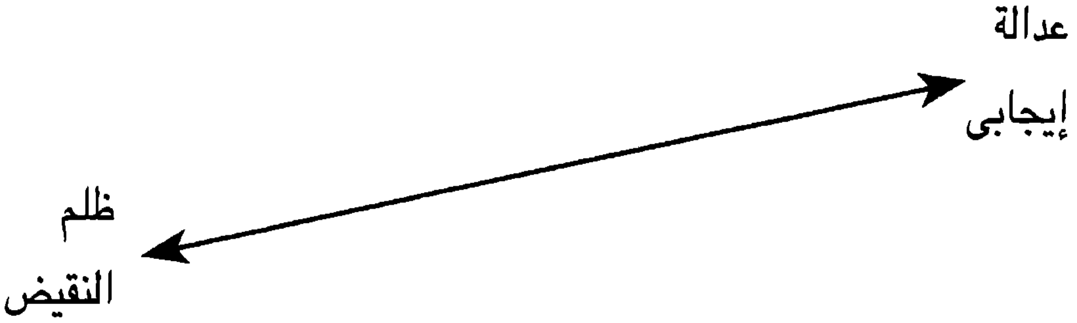
يضرب الصاروخ الثانى سان آندرياس ويبدأ زلزال يهدد بأن يلقى بكاليفورنيا فى المحيط. يغوص سوبرمان فى القشرة الأرضية ويعيد كاليفورنيا ثانية إلى القارة من خلال حركة جسمه نفسه ، لكن الزلزال يقتل لويس لان (مارجريت كيدر). يخرُّ سوبر مان راكعا. وفجأةً تظهر هيئة جور- ال (مارلون براندو)، ويقول "إنك لن تتدخل فى مصير البشر". مأزق مصالح متناقضة : حكم والده المقدس فى مواجهة المرأة التى يحبها، ينتهك قانون والده ويطير حول الأرض، ليعكس حركة دوران الكوكب ويعيد الزمن ويحيى لويس لان - نهاية سعيدة، ليس بعدها أى خيال محوِّلا سوبرمان من شخصية خاسرة إلى إله افتراضى.

دفع القصة والشخصية إلى نهاية الخط :

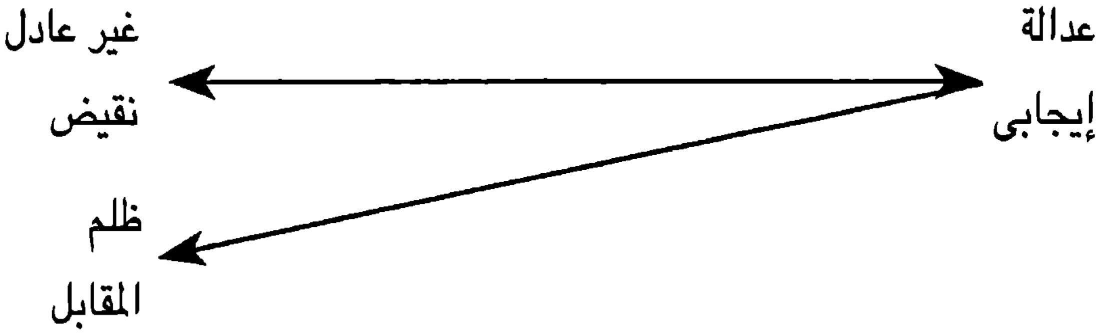
هل تحتوى قصتك على قوى سلبية ذات قوة فائقة لدرجة أن يكتسب الجانب الإيجابى صفات تقنية متفوقة ، ترشد نقدك الذاتى وتجيب عن هذا السؤال المهم. فيما يلى :

ابدأ بتعريف القيمة الأولية الموجودة على المحكّ فى قصتك. ولتكن العدالة مثلا، البطل سيمثل الشحنة الموجبة من هذه القيمة، وقوى الخصومة ستمثل الشحنة السالبة. الحياة، مع ذلك، ساخرة ومعقدة ونادرا ما تكون خيارا بين نعم / ولا، أو الخير / والشر، أو الصواب/ والخطأ، لأن هناك درجات أخرى من السلبية.

أولا، القيمة المناقضة، العكس المباشر للإيجابى، وهو فى هذه الحالة الظلم. لقد تمَّ كسر القوانين.



بين القيمة ونقيضها هناك العكس: وهو موقف سلبى نوعا ما، لكن ليس العكس تماما. نقيض العدالة الظلم، وهو موقف سلبى لكنه ليس بالضرورة غير قانونى: محاباة الأقارب والعنصرية والتأخير البيروقراطى والتحيُّز والمظالم من كل الأنواع. مرتكبو الظلم قد لا يكسرون القانون، لكنهم ليسوا منصفين ولا عادلين.

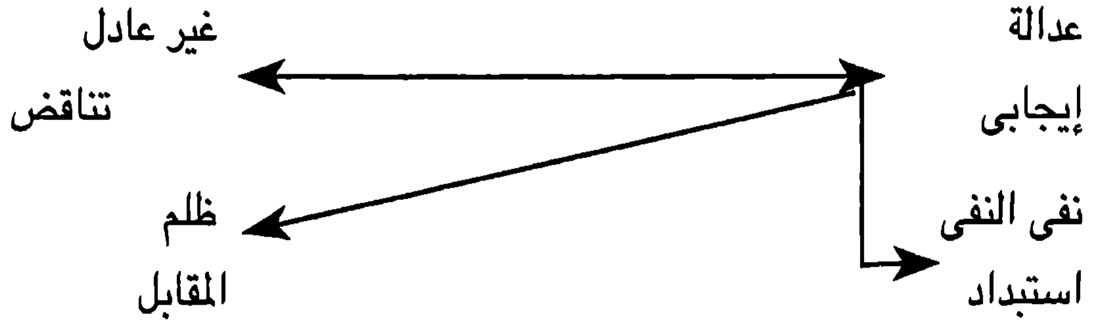


لا يعدّ المقابل، مع ذلك ، الحد النهائى للتجربة الإنسانية ، حيث يوجد فى نهاية الخط نفى النفى ، وهى قوة خصومة مزدوجة السلبية.

موضوعنا الحياة وليس الحساب ، وفى الحياة، نفيان لا يصنعان إيجابا. والنفى المزدوج فى اللغة الإنجليزية ، خطأ نحوى، لكن اللغة الإيطالية تستخدم النفى الثلاثى، لكى تبدو الجملة مثل معناها. قد نقول بالإيطالية فى لحظة غضب "لم يكن لدى شىء أبدا!". الإيطاليون يعرفون الحياة. النفى المزدوج يتحوّل إلى الإيجاب فى الحساب والمنطق الصورى فقط، بينما تتجه الأشياء فى الحياة فقط نحو الأسوأ والأسوأ والأسوأ.

القصة، التى تتقدم حتى نهاية التجربة الإنسانية فى عقم واتساع الصراع، لابد أن تتحرك فى نموذج يشتمل على النقيض المعارض، ونفى النفى.

(صورة المرآة الإيجابية لهذا النفى تنتقل من الجيد إلى الأحسن إلى الأفضل إلى الأكمل، ولكن لأسباب غامضة فإن العمل حسب هذا النمط من التطوّر لا يساعد القاص). ليس بشكل كمى فقط بل وبشكل نوعى أيضا. نفى النفى يوجد عند نهاية الحدّ المظلم من الطبيعة البشرية. تعدُّ هذه الحالة استبدادا ، أو بعبارةٍ تنطبق على الشخصى مثلما على السياسة الاجتماعية : "القوة تؤدى إلى الصواب"



انظر إلى المسلسلات البوليسية التلفزيونية : هل تمضى إلى الحدّ الأقصى ؟ أبطال مسلسلات "سبنسر": للإيجار ، كوينسى ، كولومبو، وفيها كما كتبت يمثلون العدالة والنضال من أجل الحفاظ على هذه المثل العليا. فى البداية يواجهون ظلما :

حيث لن تسمح البيروقراطية لكوينسى أن يقوم بتشريح الجثة، وهناك شخصية سياسية تحرك الخيوط، لإبعاد كولومبو عن القضية ، كما يكذب عميل سبنسر عليه. وبعد نضال عبر فجوات التوقُّع مدعمة بقوى ظالمة ، يكتشف الشرطى الظلم : لقد ارتكبت الجريمة. إنه يهزم هذه القوى ويستعيد العدالة للمجتمع. قوى الخصومة فى غالبية دراما الجريمة ، نادرا ما تصل إلى ماوراء التناقض.

قارن هذا النموذج مع فيلم MISSING ، إنه فيلم مواجهة حول الأمريكى آد هورمان (جاك ليمون) ، الذى يبحث فى شيلى عن ابن اختفى خلال انقلاب هناك. إنه يقابل فى الفصل الأول ظلما : يمده سفير الولايات المتحدة (ريتشارد فينتشر) بأنصاف الحقائق آملا أن يثنيه عن البحث. لكن هورمان يثابر ويستمر. فى ذروة الفصل الثانى يميط اللثام عن ظلم كبير : لقد قتلت الطغمة العسكرية ابنه بالتواطؤ مع وزارة الخارجية الأمريكية والمخابرات المركزية. يحاول هورمان عندئذ أن يصحح هذا الخطأ، لكنه يصل فى الفصل الثالث إلى نهاية الخط - اضطهاد دون أمل فى الجزاء.

شيلى فى قبضة الطغيان. يمكن للجنرالات أن يجعلوا ما قمت به بشكل قانونى يوم الاثنين عملا غير قانونى فى يوم الثلاثاء ، ويقبضون عليك بسببه يوم الأربعاء ، ويشنقونك يوم الخميس ، ويجعلون الأمر قانونيا مرةً أخرى فى صباح الجمعة. لا توجد عدالة ، فالطاغية يكيفها وفق نزواته. يعد فيلم MISSING ، كشفا صافعا للحدود النهائية للظلم . مع السخرية : على الرغم من أن هورمان لا يستطيع أن يتهم الطغاة فى شيلى ، فإنه كشفهم على الشاشة أمام العالم - وربما يكون هذا نوعا من العدالة أكثر حلاوة.

الكوميديا السوداء .. مع فيلم AND JUSTICE FOR ALL نتقدم خطوة أبعد ، إنها تبحث عن العدالة فى دائرة كاملة لتعود إلى الإيجابى. يناضل مدعى الاتهام آرثر كيركلاند (آل باشينو) ، فى الفصل الأول، ضد الظلم : يضغط عليه اتحاد محاميى بلتيمور كى يشى بمحامين آخرين، بينما يستخدم (جون فورسايت) وهو قاضٍ قاسٍ شريطا مسجَّلا متوهِّجا، لكى يجمِّد إعادة محاكمة عميل كيركلاند البرىء. وفى الفصل الثانى يواجه الظلم : يكون القاضى نفسه متهما بضرب امرأة بوحشية وباغتصابها. لكن القاضى كان له مخطط آخر : من المعروف جيدا أن القاضى والمدعى يكره كلاهما الآخر، والحقيقة أن المحامى كان قد ضرب القاضى مؤخرا أمام الملأ. وهكذا سيجبر

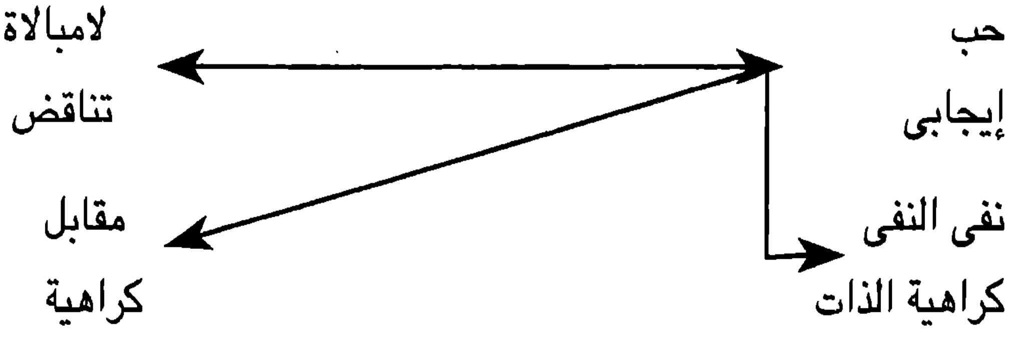
القاضى هذا المحامى على أن يمثِّله فى المحكمة. حين يظهر كيركلاند لكى يدافع عنه، سيستقبل المحلفون والصحافة القاضى باعتباره بريئًا ، واثقين من أنه ليس هناك محام يكره رجلا ويدافع عنه ، إلا إذا كان يعرف أن المتهم برىء ويكون هناك فقط من أجل المبدأ. يحاول المحامى أن يهرب من هذه الورطة، لكنه ينفذ إلى نفى النفى ، طغيان "قانونى" من قضاة المحكمة العليا ، الذين يبتَزُّونه لكى يمثل صديقهم. إذا لم يقم بذلك ، فإنهم سيكشفون عمله الطائش فى الماضى ويشطبونه من جدول المحامين.

يخوض المحامى مع ذلك معارك ضد الخداع والظلم والاستبداد بواسطة كسر القانون: يقف أمام المحلفين، ويعلن أن عميله "قد فعلها". يعرف أن عميله المغتصب، كما يقول ، لأن عميله أخبره بذلك. إنه يدمر القاضى على الملأ ويكسب العدل للضحية. وعلى الرغم من أن ذلك ينهى عمل المحامى، فإن العدل يشع مثل الماس ، لأنها ليست العدالة اللحظية، تلك التى تأتى حين يوضع المجرمون خلف القضبان ، بل هى العدالة العظيمة ، التى تطيح بالمستبدين.

الفرق بين التناقض ونفى نفى العدالة، هو الفرق بين القوة المؤقتة المحدودة نسبيا لأولئك الذين يكسرون القانون ، مقابل القوة غير المحدودة والثابتة لهؤلاء الذين يصنعون القانون. إنه الفرق بين عالم يوجد فيه قانون وعالم تحقق فيه القوة الصواب. العمق المطلق للظلم ليس الجريمة، ولكنها الجرائم "القانونية"، التى ترتكبها الحكومات ضد مواطنيها.

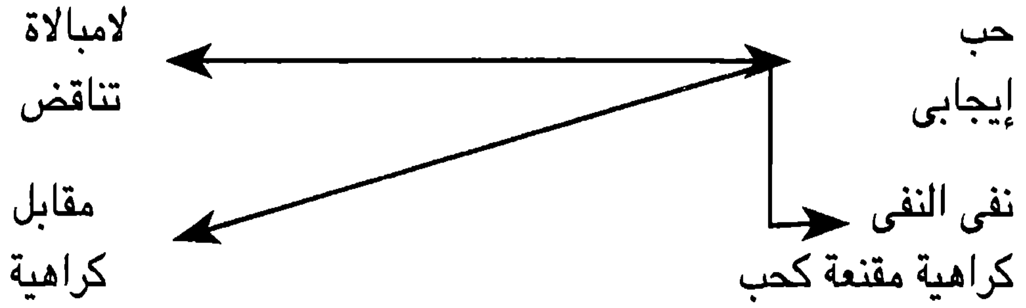
فيما يلى أمثلة أكثر ، تصوِّر كيف يعمل هذا الانحراف فى قصص وأنواع أخرى.

أولا ، الحب :



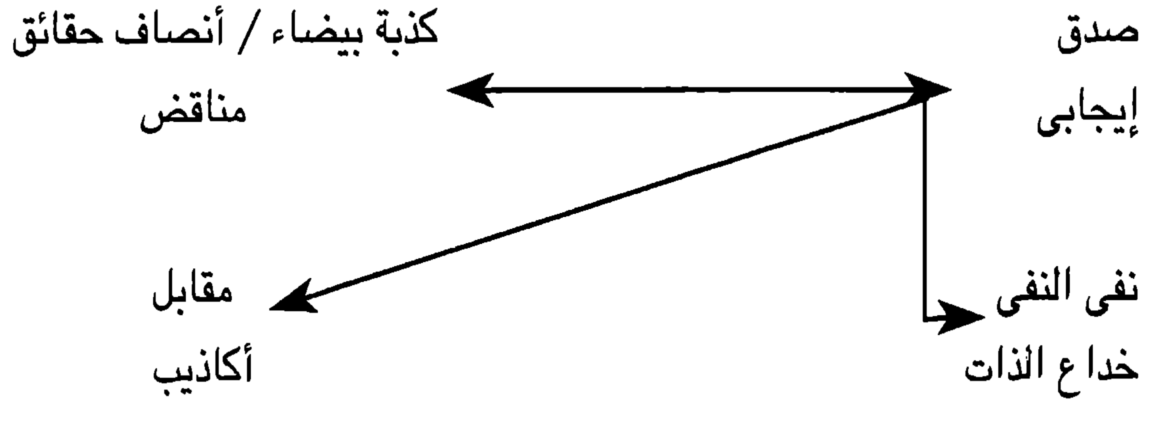
أن تكره الآخرين، فإنَّ هذا يعدُّ سيئا بما فيه الكفاية، ولكن حتى كاره البشر لديه شخص واحد يحبه. حين يتلاشى حب الذات وتشمئز الشخصية من كينونتها نفسها، فإنها تصل إلى نفى النفى ويصبح وجودها جحيما حيًّا: راسكولنكوف فى رواية الجريمة العقاب.

تنوُّع ثانٍ :


حب
إيجابى
لامبالاة
تناقض
نفى النفى
كراهية مقنعة كحب
مقابل
كراهية

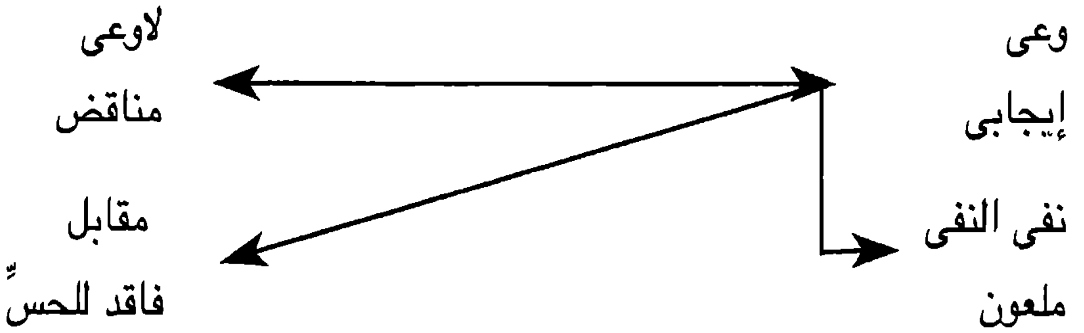
مع من بالأحرى سوف تقيم علاقة ؟ مع شخص يكرهك ويعترف بذلك صراحةً ، أو مع شخص تعرف أنه يكرهك ، لكنه يتظاهر بأنه يحبك ؟ هذا ما يحمل فيلم ORDINARY PEOPLE ، وفيلم SHINE إلى ذرا الدراما. كثير من الآباء يكرهون أطفالهم وكثير من الأطفال يكرهون آباء هم ويتخاصمون ويصرخون ويجهرون بذلك. فى هذه الأفلام الجميلة ، على الرغم من أن أب (أو أم) يستاء بمرارة ويكره سرا طفله أو طفلته ، فإنه يتظاهر بأنه يحبه. حين يضيف الخصم تلك الكذبة، فإن القصة تتحرك إلى نفى النفى. كيف يمكن لطفل أن يدافع عن نفسه ضد ذلك ؟

حين تكون الفكرة الأولية الصدق:


صدق
إيجابى
كذبة بيضاء / أنصاف حقائق
مناقض
نفى النفى
خداع الذات
مقابل
أكاذيب

الأكاذيب البيضاء المقابل، لأنها تسرد غالبا، لكى تحقق خيرا: يستيقظ المحبون وتجعدات الوسادة مرتسمة على وجوههم، ليقول كل منهم للآخر كم يبدو جميلا. الكذاب الأشر يعرف الحقيقة لكنه يدفنها، لكى يجنى فائدة. لكن حين نكذب على أنفسنا ونصدِّق ذلك ، يتلاشى الصدق ونكون فى نفى النفى : مثل بلانش فى فيلم A STREET CAR CALLED DESIRE

إذا كان الإيجابى الوعى ، فسنكون ممتلئين بالحياة ومدركين :

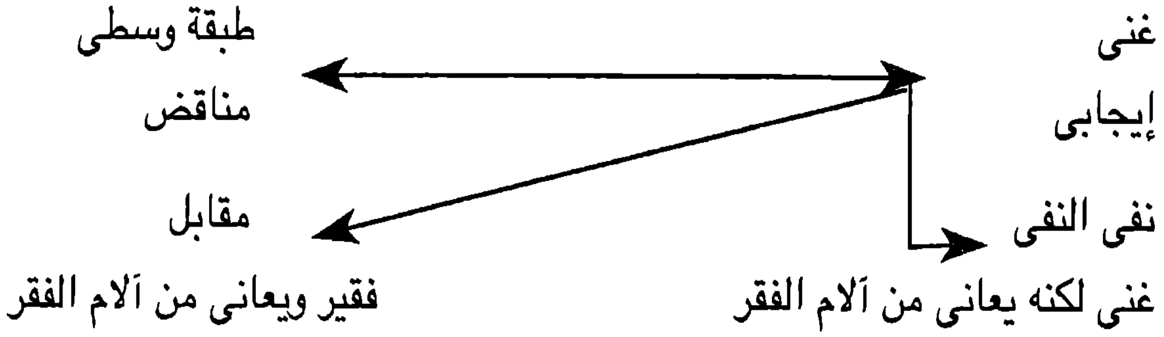


هذا انحراف أفلام الرعب ، التى يكون فيها الخصم ذا طبيعة فائقة : مثل فيلمى DRACULA ,ROSEMARY`S BABY. ولكن لا يتطلَّب الأمر أن نكون متدينين ، لكى ندرك معنى لعنة. سواء أكان الجحيم موجودا أم لا، فإن هذا العالم له جحيمه الخاص ومصائبه، حيث يكون الموت رحمةً قد نتمناها.

انظر إلى فيلم THE MANCHURIAN CANDIDATE ، والذى يبدو فيه رايموند شو (لورانس هارفى) ممتلئا بالحياة والإدراك. ثم نعلم أنه قد تمَّ إجراء عملية غسيل مخ له بواسطة إيحاء نفسي، وهو شكل من عدم الوعى. وهكذا يرتكب تحت تأثير هذه القوة سلسلة جرائم قتل بما فى ذلك قتل زوجته نفسها، وقد فعل ذلك بدرجةٍ من البراءة، لأنه كان أداة فى مؤامرة شريرة. لكن حين يسترد عقله ويتيقن مما فعل وما حدث له ، فإنه ينزلق إلى الجحيم. يعرف أنه قد أجرى له غسيل مخّ بأمر من أمه المجنونة ، التى استخدمته فى مكيدة حتى تحكم قبضتها على البيت الأبيض. كان بإمكان رايموند أن يغامر بحياته، لكى يكشف أمه الخائنة أو أن يقتلها، وقد اختار أن يقتل ليس فقط أمه

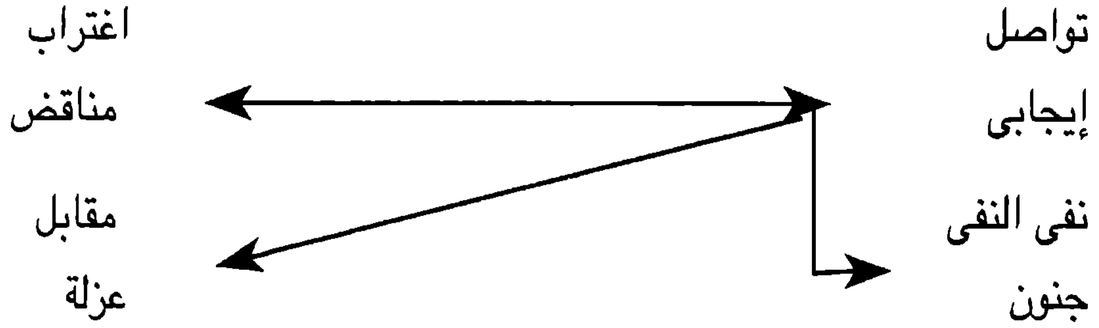
بل وزوج أمه وأن يقتل نفسه بالمثل لاعنا الثلاثة فى الوقت نفسه ، ذلك فى ذروة صادمة من نفى النفى.

إذا كان الإيجابى الثروة :


غنى
طبقة وسطى
إيجابى
مناقض
نفى النفى
مقابل
غنى لكنه يعانى من آلام الفقر
فقير ويعانى من آلام الفقر

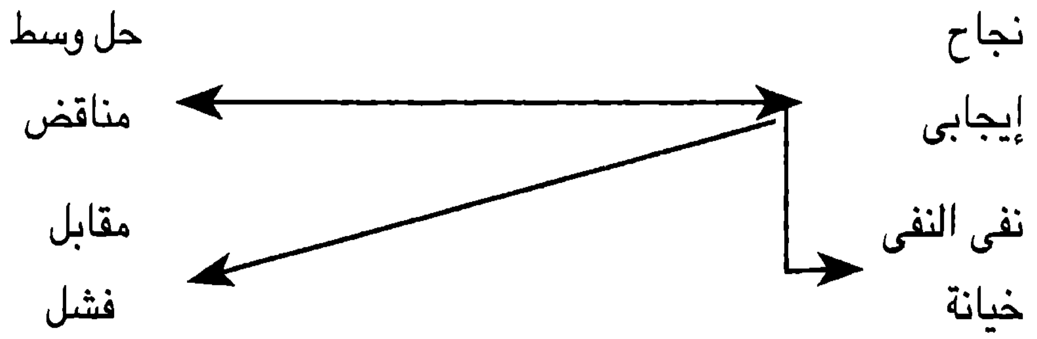
فى فيلم WALL STREET يشعر جكو بأنه الأفقر، لأن أى كمية من المال لن تكون كافية. رغم أنه مليونير، فإنه يعمل كما لو كان لصًا جائعا يقتنص النقود من أى فرصة ولو غير قانونية.

إذا كان الإيجابى التواصل بين البشر :


تواصل
اغتراب
إيجابى
مناقض
نفى النفى
مقابل
جنون
عزلة

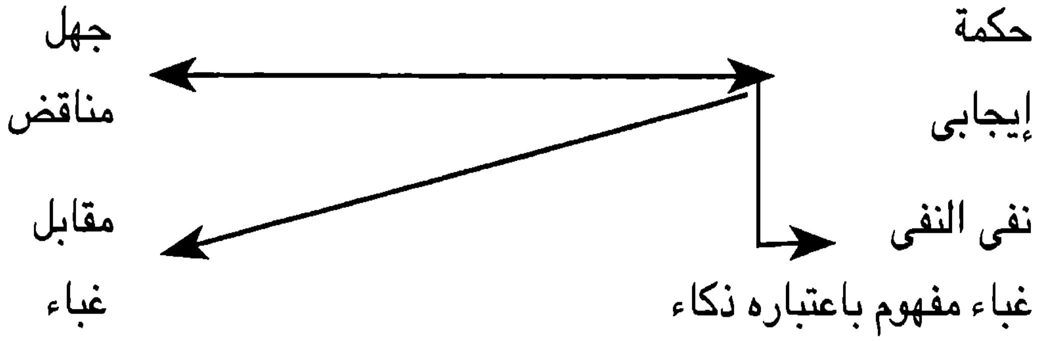
للتضاد متنوِّعات عديدة – الصمت ، وسوء الفهم، وجمود العاطفة. يعنى مصطلح "اغتراب" بتضميناته الكلية، موقف أن يكون المرء مع الناس لكن مع الشعور بلا انقطاع بعدم القدرة على التواصل الكامل. ومع ذلك، فإنه مع العزلة لا يوجد فرد تتحدث معه عدا نفسك. حين تفقد ذلك وتعانى بداخلك من فقدان التواصل من خلال ذهنك، فإنك تعتبر فى نفى النفى والجنون: كما كان ترلكوفسكى فى فيلم THE TEN.

إنجاز كامل من مثاليات أو أهداف :


نجاح
حل وسط
إيجابى
مناقض
نفى النفى
مقابل
خيانة
فشل

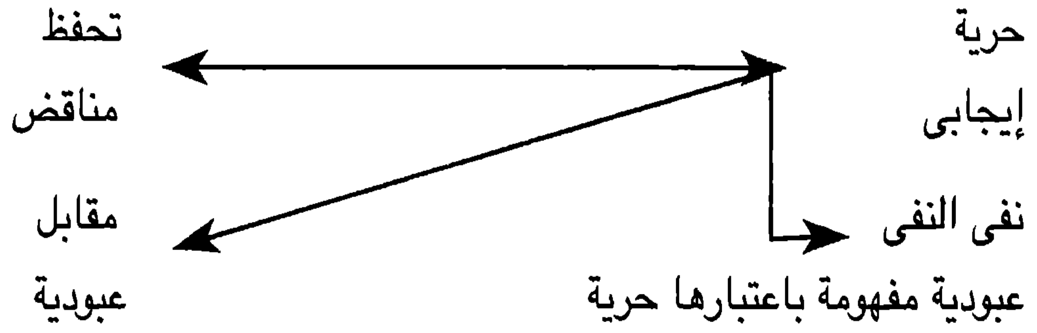
حل وسط، يعنى القبول بما هو أدنى والاستعداد للتنازل عن المثل الأعلى، لكن دون الاستسلام الكامل. ومع ذلك ، يعدّ نفى النفى ، شيئا يجب أن يحذره الناس فى مجال العروض. أفكار ، مثل :" لا أستطيع أن أصنع الأفلام الجيدة ، التى أريدها. لكن يوجد أموال فى الفن الإباحى"، مثل فيلمى : THE SWEET SMELL OF SUCCESS و MEPHISTO.

ذكاء :


حكمة
جهل
إيجابى
مناقض
نفى النفى
مقابل
غباء مفهوم باعتباره ذكاء
غباء

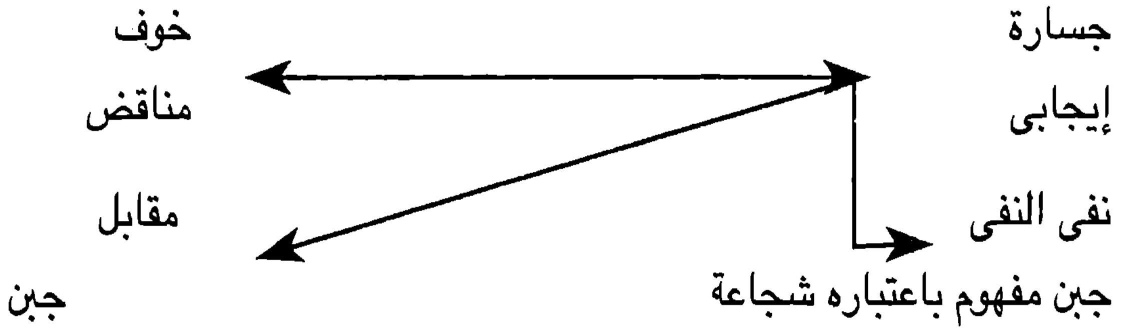
الجهل غباء مؤقت نظرا لندرة المعلومات ، لكن الغباء ثابت أيّا كانت كمية المعلومات. يقطع نفى النفى كلا من الطريقين : باتجاه الداخل ، حين يعتقد شخص غبى أنه ذكى ، وهو تصور شخصيات كوميدية عديدة، أو باتجاه الخارج ، حين يعتقد مجتمع أن شخصا ما غير ذكى : فيلم BEING THERE.

حرية :


حرية
إيجابى
نفى النفى
عبودية مفهومة باعتبارها حرية
تحفظ
مناقض
مقابل
عبودية

للتحفظ عدة ظلال. القوانين تقيِّدنا لكنها تجعل المدنية ممكنة، بينما الحبس يُعَدُّ سلبيا تماما رغم أن المجتمع يجده مفيدا. يعمل نفى النفى باتجاهين. باتجاه الداخل ، يكون استبعاد الذات أسوأ من العبودية. من ناحية الكيف ، العبد يمتلك إرادة حرة ويمكن أن يفعل كل ما يستطيع لكى يهرب. لكن أن تفسد قوة إرادتك بالمخدرات أو الكحوليات وتحول نفسك إلى عبد ، فإنَّ ذلك يعدّ أسوأ كثيرا. باتجاه الخارج : حين تفهم العبودية باعتبارها حرية ، مثلما فى رواية وفيلم ١٩٨٤

شجاعة :

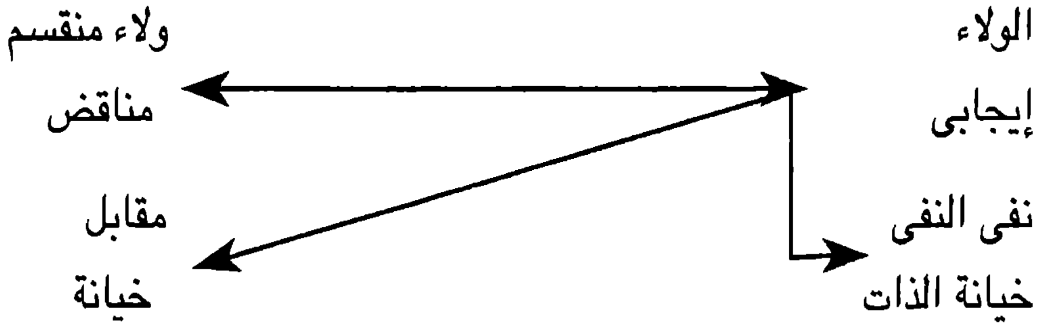

جسارة
إيجابى
نفى النفى
جبن مفهوم باعتباره شجاعة
خوف
مناقض
مقابل
جبن

يمكن أن يصبح شخص شجاع مقيدا فى حالة الخوف، لكنه يعود فى النهاية إلى شجاعته. أما الجبان فليس كذلك. مع ذلك ، يتم الوصول إلى نهاية الخط ، حين يقوم جبان بفعل يظهر باتجاه الخارج شجاعته : معركة تدور حول خندق. يتحول فيها ضابط جريح إلى شخص جبان ، ويقول : "جاك ، إن رفيقك يبدد الذخيرة. خذ هذه الصناديق من القنابل خارج حقول الألغام وإلا فإنهم سيكتسحوننا". وهكذا يتناول الجبان بندقيته .. ويطلق النار على الضابط. عند النظرة الأولى، قد نفكر أنه ربَّما قد

يكون من الشجاعة أن تطلق النار على ضابط ، لكننا سرعان ما نتيقن أن ذلك كان فعلا يدلُّ على أقصى درجة من الجبن.

فى فيلم COMING HOME يطلق بوى هايد (بوس ديرن) النار على ساقه ، لكى يخرج من فيتنام. مؤخَّرا يواجه هايد أزمة عند الحبكة الفرعية لاختيار أخفِّ الضررين : الحياة مع الذلِّ والألم مقابل الموت مع الخوف من المجهول. يختار الأسهل ويغرق نفسه رغم أن بعض من ينتحرون يُعَدُّون شجعانا مثل السجناء السياسيين فى أثناء إضراب عن الطعام. فى معظم الحالات يصل المنتحر إلى نهاية الخط ويقوم بفعل قد يبدو شجاعا، لكن تنقصه الشجاعة لكى يحيا.

ولاء :

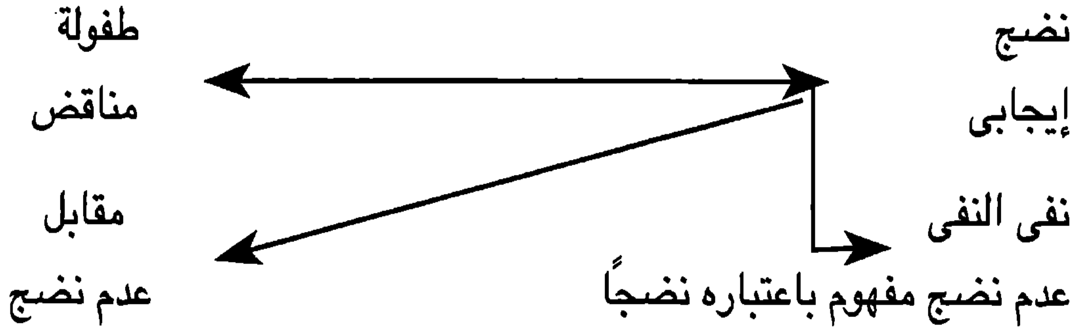


تضاد : تقع امرأة متزوجة فى حب رجل آخر، لكنها لا تؤسس على ذلك. إنها تشعر بالولاء سرا لكل منهما، لكن حين يعلم زوجها بذلك، فإنه يَعُدُّ ولاءها المنقسم خيانة. تدافع عن نفسها مجادلة بأنها لم تنم مع الرجل الآخر، لذلك فإنّها لم تكن أبدا غير مخلصة. الفرق بين الشعور والفعل غالبا ما يكون ذاتيا.

كانت الإمبراطورية العثمانية ، فى منتصف القرن العشرين تفقد قبضتها على قبرص، وسرعان ما سقطت الجزيرة تحت الحكم الإنجليزى. فى فيلم BASCALI`S ISLAND يتجسس باسكالى (بن كينجسلى) لحساب الحكومة التركية ، لا يقرأ تقاريره السطحية أحد. يصادق هذه الروح الوحيدة زوجان بريطانيان (تشارلس دانى وهلين ميرين) ، اللذان يقدِّمان له حياة أكثر سعادةً فى إنجلترا. هما الشخصان الوحيدان،

اللذان أخذا باسكالى على محمل الجد، وقد انجذب إليهما فعلا. وعلى الرغم ممَّا يدعيانه من أنهما عالما آثار ، فإنه يشكُّ فى الوقت المناسب فى أنهما جاسوسان بريطانيان (ولاء منقسم) ويخونهما ، وفقط حين يقتلان يكتشف فعلا أنهما كانا لصىٍّ آثار يسعيان وراء تمثال قديم. خيانته تخون آماله وأحلامه نفسها على نحو مأساوى.

نضج :

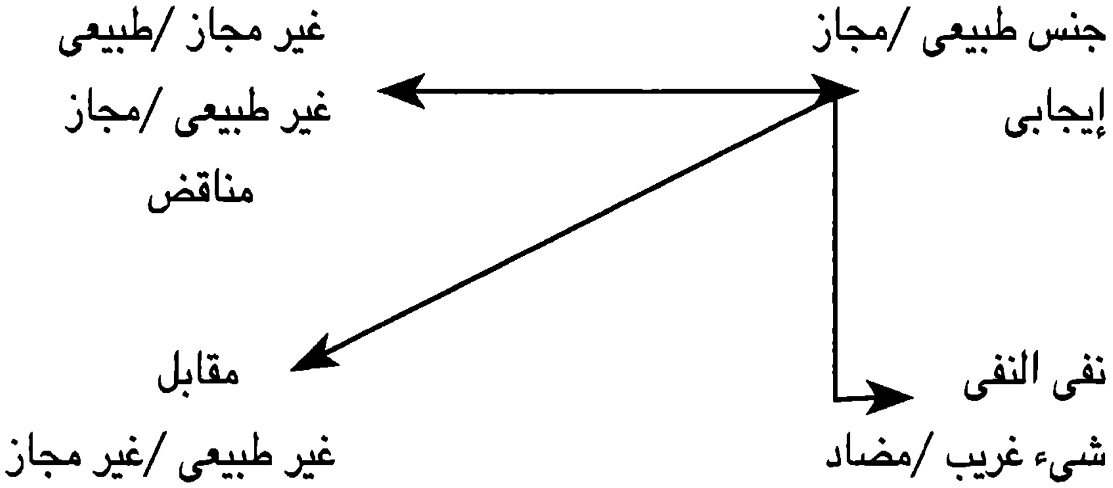


فى الحدث المحفز لفيلم BIG ، يتحول المراهق جوش باسكين (ديفيد موسكو) إلى ما يظهر أنه رجل فى الثانية والثلاثين من عمره (توم هانكس). يقفز الفيلم فورا إلى نفى النفى، ليكشف اللونين الرمادى والأسود من السلبية. حين يعزف جوش ورئيسه (روبرت ليجيا) للرقص على بيانو لعبة. فى f.o,a شوارتز ، تبدو تلك طفولية ، لكنها إيجابية أكثر منها سلبية. وحين يعزف جوش ومساعده العامل (جون هيرد) "ابق بعيدا" فى ملعب كرة اليد، يُعَدُّ هذا فعلا طفوليا كاملا ، وندرك فى الحقيقة أن عالم البالغين كلَّه ملعب ملىء بالأطفال، الذين يعزفون معا "ابق بعيدا".

يواجه جوش عند الأزمة مصالح متناقضة: حياة ناضجة مع مستقبل ناجز وامرأة يحبها مقابل عودة للمراهقة. إنه يقوم بالاختيار الناضج كى يستعيد طفولته معبِّرا بسخرية عذبة أنه قد أصبح "كبيرا"، فى النهاية. لأننا معه، نحسُّ أن مفتاح النضج أن تكون قد مررت بطفولة كاملة. لكن لأن الحياة غيَّرت كثيرين منَّا فى الشباب ، فسرعان ما يجد كثير منا أنفسهم يعيشون بدرجةٍ أو بأخرى فى نفى النفى بالنسبة للنضج ، لذا يُعَدُّ فيلم BIG فيلما حكيما.

أخيرا، تأمل قصة تتأكد فيها القيمة الايجابية، وهى الجنس الطبيعى المقبول من المجتمع، ونعنى بالطبيعى أنه من أجل الإنجاب وتحقيق المتعة والتعبير عن الحب.

على الجانب المقابل نجد الجنس خارج إطار الزواج وقبله. ورغم أنه طبيعى فهو مستهجن. وغالبا ما يقوم المجتمع بما هو أكثر من استنكار الدعارة ، وهناك جدل حول طبيعتها. يعد تعدد الزوجات وتعدد الأزواج من أجناس مختلفة والزواج المدنى مغتفرا فى بعض مجتمعات ، بينما لم يُقَرّ فى بعضها الآخر. كما تُعَدُّ العفة شيئا غير طبيعى بشكل قابل للجدل، لكن لن يمنعك أحد من أن تكون أعزبا، بينما تُعَدُّ ممارسة الجنس مع شخص نذر نفسه للعزوبية مثل قسيس أو راهب مرفوضا من أى كنيسة .



ويبدو أن البشرية لا تعرف حدا للابتكار فى الأمور المتناقضة : اختلاس النظر من ثقب الباب والفن الإباحى والشبق المفرط والغلمة النسوية والفتشية والاستعراضية والتخويل وغشاء المحارم والاغتصاب والولع غير السوى بالأطفال والسادوماسوشيزم، وهى مجرد أمثلة على بعض الأفعال غير الطبيعية وغير المرضىّ عنها.

من الصعب أن يوضع الشذوذ الجنسى والخنوثة فى أى خانة. ففى بعض المجتمعات يعتقد أنها طبيعية، وفى مجتمعات أخرى غير طبيعية ، بينما فى بعض دول العالم الثالث يعدُّ إثما يستحق الشنق. قد يبدو الكثير من هذه الأعمال أمرا خلافيا، لأن الجنس أمر نسبى من الناحية الاجتماعية والشخصية.

لكن الانحرافات الشاذة ليست نهاية الخط، فهى أفعال فردية، وربما تكون مصاحبة للعنف مع إنسان آخر. ومع ذلك، فإن العقل يثور حين يكون موضوع جنسى من نوعية أخرى - بهيمة أو ميت - أو حين تزداد وتيرة الأفعال الشاذة.

فى فيلم CHINATOWN الجنس الطبيعى المجاز فى نهاية الخط ليس غشاء المحارم. إنها تعد فقط متناقضات. فى هذا الفيلم، فإن نفى النفى هو غشاء المحارم مع إنجاب ذرية نتيجة ذلك. وهذا السبب فى أن إيفلين مولوراى تخاطر بحياتها، كى تحافظ على طفلتها من أبيها، فهى تعرف أنه مجنون وسيفعلها ثانيةً. وقد كان ذلك الدافع لجريمة القتل، كروس قتل زوج ابنته، لأن مولوراى لن يخبره أين كانت ابنته مختفية، وهو ما سيحدث بعد الذروة، عندما يغطى كروس عينى الطفلة المرعوبتين ويجذبها بعيدا عن موت أمها المروِّع.

مبدأ نفى النفى ينطبق، ليس فقط على الأعمال التراجيدية، بل أيضا على الأعمال الكوميدية. عالم الكوميديا نموذج على الفوضى والوحشية، حيث لابد أن تمضى فيه الأفعال إلى نهايتها. وإذا لم يحدث ذلك ستكون الضحكات لا طعم لها. حتى التسلية الخفيفة لأفلام فريد إستير / جينجر روجرز، كانت تمسُّ نهاية الخط. لقد حوَّلت قيمة الصدق، حين يقوم فريد إستير وهو يمثل دور شخصية تعانى من صراع الذات، قائلا لنفسه إنه فى حالة حب مع فتاة مختلة، بينما نعرف أن قلبه يميل حقيقة لجينجر.

لقد فهم الكتاب المجيدون دائما أن القيم العكسية ليست حدا للتجربة الإنسانية. إذا توقفت قصة عند قيمة مناقضة، أو أسوأ أمام العكس، فإنها تعكس مئات من القرارات الضئيلة، التى نعانى منها كل عام. بالنسبة لقصة تجرى ببساطة حول حب / كراهية، صدق / كذب، حرية / عبودية، شجاعة / جبن وغيرها، فإنها غالبا ما ستكون تافهة. إذا لم تصل القصة إلى نفى النفى، فإنها ربما تصدم المشاهدين باعتبارها عملاً مرضياً، لكنها لن تكون أبدا لامعة أو سامية.

كل عناصر الموهبة الأخرى؛ من براعة ومعرفة موجودة فى معالجة الكاتب للجانب السلبى.

إذا بدت قصتك غير مرضية وناقصة على نحو ما ، فإن هناك أدوات مطلوبة لاختراق فوضاها وتفهُّم تدفقاتها. حين تكون القصة ضعيفة ، فإن السبب الحتمى يكمن فى أن قوى الخصومة ضعيفة. وبالأحرى ، فبدلا من إهدار طاقتك الإبداعية فى محاولة ابتكار عناصر جذابة فى البطل والعالم ، قم ببناء الجانب السلبى، لتخلق سلسلة من ردود أفعال تدفع الأبعاد الإيجابية بشكل طبيعى وأمين. أول خطوةٍ ، أن تفحص القيم المطروحة وتطوُّرها. ماهى القيم الإيجابية ؟ أيها يعدّ متفوقا ويحول ذروة القصة ؟ هل تكشف قوى الخصومة كل ظلال النفى ؟ هل تصل إلى قوة نفى النفى عند نقطة بعينها ؟ وبشكل عام، تجرى التطورات من الإيجابى إلى المقابل فى الفصل الأول، إلى النقيض فى الفصول الأخرى، وأخيرا إلى نفى النفى فى الفصل الأخير، جاعلا النهاية تراجيدية أو متراجعا إلى الإيجابى مع فرق عميق. فيلم BIG من ناحية أخرى يقفز، إلى نفى النفى، حيث يضىء كل درجات عدم النضج. فيلم CASABLANCA أكثر تحررا. إنه يبدأ بنفى النفى مع ريك ، وهو يعيش حكما استبداديا فاشيا ويعانى من كراهية للذات وخداعها، ثم يصعِّد ذلك إلى ذروة إيجابية من أجل القيم الثلاث كلها. أى شىء ممكن، ولكن يتحتم الوصول إلى نهاية الخط.

(١٥)

العرض

اعرض، لا تُقصّ

العرض يعنى الحقائق - المعلومات حول المنظر والحياة وتصوير الشخصيات، التى يحتاج المشاهدون أن يعرفوها ، لكى يتتبعوا ويفهموا أحداث القصة.

يمكن ببساطة أن يحكم قارئ الصفحات الأولى من السيناريو على المهارة النسبية للكاتب ، وذلك بملاحظة كيف يتناول العرض. العرض الجيد لا يضمن وجود قصة جيدة، لكنه يخبرنا أن الكاتب يعرف الحرفة. المهارة فى العرض تعنى جعله غير مرئى. بينما تتقدم القصة ، فإن المشاهدين يستوعبون كل ما يحتاجون إلى معرفته دون جهد، وربما بدون وعى.

المثل المعروف " اعرض ، لا تقص "، المفتاح. لا تضع الكلمات جبرا أبدا فى فم الشخصيات ، كى تخبر المشاهدين عن عالم ، أو تاريخ ، أو شخص ما. بل بالأحرى ، اعرض علينا بأمانة مشاهد طبيعية يتكلم فيها البشر بأسلوب غير مباشر، ويتصرفون بأمانة وبأساليب طبيعية ، ومرر فى الوقت نفسه الحقائق الضرورية. قدم عرضك بشكل درامى. العرض المقدم بشكل درامى بأسلوب غير مباشر ، يخدم غرضين : هدفه الأول هو توسيع الصراع المباشر. الهدف الثانى ، توصيل معلومات. المبتدئ المتوتر يعكس هذا الترتيب مقدما مهمة العرض على الضرورة الدرامية.

مثلا ، يقول جاك : "منذ متى بحق الجحيم، وكلانا يعرف الآخر، يا هارى؟ ماذا، نحو عشرين عاما، هه ؟ منذ كنّا فى الكلية. إنه وقت طويل، أليس كذلك، يا هارى ؟

حسنا، كيف حالك بحق الجحيم هذا الصباح ؟" ليس لهذه السطور من غرض سوى أن تخبر المشاهدين مسترقى السمع أن جاك وهارى أصدقاء ، كانا يذهبان إلى المدرسة معا قبل عشرين عاما ، وأنهما لم يتناولا الغداء معا بعد. إنها لقطة قاتلة لتصرف غير طبيعى ، لأنه لا يوجد فرد يخبر آخر بشىء يعرفه كلاهما فعلا ، ما لم يكن القول يسد حاجة أخرى ضرورية. لذلك، إذا كانت هذه المعلومات مطلوبة ، فعلى الكاتب أن يبتكر دافعا للحوار يكون أعظم من الحقائق.

لكى تقدم العرض بشكل درامى، طبِّق هذا المبدأ الذى ينعش الذاكرة: حوّل العرض إلى ذخيرة. شخصياتك تعرف عالمها وتاريخها ويعرف كل منها الآخر، كما يعرفون أنفسهم. دعهم يستخدموا ما يعرفون ذخيرة فى صراعهم للحصول على ما يريدون. وبتحويل ما سبق إلى ذخيرة : يكون رد فعل مع تثاؤب هارى وعينيه المحتقنتين ، يقول : "انظر إلى نفسك، يا هارى. قصة الشعر الهيبية نفسها ، ما تزال قائمة عند الظهر. نفس العيوب الطفولية ، التى كانت وراء طردك من المدرسة قبل عشرين عاما . ألن تصحو وتشم رائحة القهوة ؟" ستقفز عيون المشاهد عبر الشاشة ، كى ترى رد فعل هارى ، وهى تسمع بشكل غير مباشر "عشرين عاما " و"مدرسة ".

وبالمناسبة، فإن "اعرض، لا تقص"، لا تعنى أن كل الأمور على ما يرام حتى تدور الكاميرا رأسيا وأفقيا إلى أسفل رف المدفأة على سلسلة من صور فوتوغرافية، التقطت لهارى وجاك من أيامهما فى الكلية إلى أحد المعسكرات ، إلى الزفاف المزدوج، إلى مشروعهما للتنظيف الجاف. هذا قصٌّ ، وليس عرضا ، المطلوب من الكاميرا أن تفعله، أن تحوِّل الفيلم الروائى إلى فيلم منزلى. "اعرض، لا تقص"، تعنى أن تتصرف الشخصيات والكاميرا بصدق .

تناول مشاكل العرض المعقدة يجعل بعض الكتاب يخشون كثيرا لدرجة أنهم يحاولون أن يبعدوها كليةً عن الطريق بأسرع ما يمكن، لكى يستطيع محلل نص فى الاستوديو أن يركز على قصصهم. لكن حين يجبر على أن يخوض عبر فصل واحد متخم بالعرض، فإن القارئ يتيقن أن هذا لا يستطيع أن يتعامل بالبراعة الأساسية مع الحرفة ، ويصبها حتى المشاهد الأخيرة.

يتدرج الكتاب الواثقون فى العرض قطعة قطعة عبر كل القصة، مظهرين غالبا عرضا جيدا فى ذروة الفصل الأخير. إنهم يتبعون المبدأين التاليين : لا تضمن أى شيء يمكن للمشاهدين أن يفترضوا بشكل معقول ويسر أنه حدث. لا تستمر فى العرض طالما لا تسبب الحقيقة المفقودة فوضى ، فأنت لا تحافظ على اهتمام المشاهدين بإعطائهم معلومات ، ولكن بحجب معلومات ، ما عدا تلك الضرورية جدا للفهم.

جزِّء العرض. يجب أن يكون للعرض مثل كل شيء آخر، نموذج تطوُّر: لذلك تأتى الحقائق الأقل أهمية مبكرا لتليها الأكثر أهمية، ثم الحقائق الحرجة فى النهاية. وما الأجزاء الحرجة من العرض ؟ أسرار الحقائق المؤلمة، التى لا تريد الشخصيات أن تعرفها.

بكلماتٍ أخرى، لا تكتب "مشاهد كاليفورنيا.". "مشاهد كاليفورنيا "، مشاهد تجلس فيها شخصيتان تعرفان بعضهما قليلا فى مقهى ، ثم تبدآن فورا فى مناقشات حميمة حول الأسرار العميقة المختبئة فى حياتهما :" أوه، لقد كانت طفولتى فاسدة. وكى تعاقبنى أمى، كانت تغمر رأسى فى التواليت "،" هاه ! تعتقد أن طفولتك كانت سيئة. لكى يعاقبنى أبى كان يضع نفايات كلب فى حذائى ، ويجعلنى أذهب إلى المدرسة بهذا الشكل."

الاعترافات الأمينة بلا حذر والمؤلمة بين أشخاص التقوا للتوِّ ، اعترافات تُعَدُّ مفتعلة وزائفة. حين يقال ذلك للكتاب ، يجادلون بأن ذلك يحدث فعلا ، وأن الناس يتشاركون الأشياء الشخصية جدا مع الغرباء . وأنا أوافق. لكن ذلك يحدث فى كاليفورنيا فقط ، وليس فى أريزونا أو نيويورك أو لندن أو باريس أو فى أى مكانٍ آخر فى العالم.

هناك من أبناء الساحل الغربى من يشاركون الآخرين أسرارهم فى حفلات الكوكتيل ، لكى يؤكد كل منهم أنه كاليفورنى حق صادق مع نفسه. وأنا حين أكون أمام كعكة فى إحدى الحفلات، ويخبرنى شخص ما بنفاية كلب فى طفولته، فإن ظنى سيكون : "واو ! إذا كان هذا السر المظلم العميق ، الذى يخبر به الناس على امتداد المكان، فما السر الحقيقى ؟". هناك دائما شيء آخر. فأيًّا كان مايقال ، فإنه يخفى مالا يمكن قوله.

كان اعتراف إيفلين مولوراى " إنها أختى وابنتى "، شيئا لايمكن أن تبوح به فى حفلات الكوكتيل. إنها تخبر جيتس بذلك حتى تبعد طفلتها عن يدى أبيها.

"أنت لا يمكن أن تقتلنى، يا لوك، فأنا أبوك ". حقيقة لم يكن دارث فيدار يريد أبدا أن يقولها لابنه، لكنه إذا لم يفعل فسيكون عليه أن يقتل ابنه أو أن يقتله الابن.

تلك لحظات أمينة وقوية، لأن ضغط الحياة يعتصر تلك الشخصيات بين الأقل من الشرّين. أين يكون أكبر ضغط فى القصة المحبوكة ؟ فى نهاية الخط ، ولذلك فإن على الكاتب الحكيم أن يطيع المبدأ الأول للفن الزمنى : ادّخر الأفضل للنهاية ؛ لأننا إذا كشفنا الكثير بسرعة، فإن المشاهدين سيرون الذروات قبل أن تأتى بوقت طويل. اظهر فقط ذلك العرض الذى يحتاجه المشاهدون ويريدون أن يعرفوه ، وليس أكثر. على الجانب الآخر، ومادام الكاتب يتحكم فى السرد، فإنه يتحكم فى الحاجة والرغبة فى المعرفة. فإذا كان يجب أن تعرف قطعة من العرض عند نقطة معينة من السرد، أو أن المشاهدين لم يعودوا قادرين على المتابعة ، فابتكر الرغبة فى المعرفة بإثارة الفضول. ضع السؤال "لماذا ؟" فى ذهن الذاهب إلى الفيلم."لماذا تتصرف هذه الشخصية بهذه الطريقة ؟ لماذا لا يحدث هذا أو ذلك ؟ لماذا ؟". مع الجوع للمعلومات، فإن أصعب الحقائق الدرامية ستصبح سهلة الفهم.

أحد طرق التكيُّف مع عرض سيرة الحياة ، أن تبدأ السرد من طفولة البطل ، ثم تعمل على امتداد كل عقود حياته. يغطى فيلم **THE LAST EMPEROR** مثلا أكثر من ستين عاما من حياة بو يى (جون لون). تلضم القصة خيوط مشاهد من طفولته معا، عندما نصِّب إمبراطورا للصين، سنوات مراهقته وزواجه فى الشباب ، تعليمه الغربى ، سقوطه فى الانحطاط ، سنواته مثل أضحوكة يابانية، الحياة تحت الحكم الشيوعى، وأيامه الأخيرة باعتبارها عاملاً فى حدائق نباتات بيكين. فيلم **LITTLE BIG MAN** يمتد على مدى قرن. أفلام **CARNAL KNOWLEDGE ,FAREWELL MY COUCUBINE** **SHINE** ، تبدأ كلها فى فترة الشباب، وتقفز عبر الأحداث الرئيسية إلى حياة الأبطال، وهم فى منتصف العمر أو ما وراء ذلك.

ومع ذلك ، وبقدر ما قد يكون ذلك التصميم مُرضيا وفق شروط العرض ، فإن الغالبية الكبيرة من الأبطال لا يمكن تتبعها من الميلاد حتى الموت ، وذلك بسبب : قد لا يكون لقصتها مرتكز قوة رئيسى ، فلكى تحكى قصة تغطى حياة كاملة، يجب أن تبتكر قوة رئيسية ضخمة وإصرار. لكن بالنسبة لغالبية الشخصيات، فأى رغبة عميقة مفردة نابعة من حدث محفز فى الطفولة، يمكن أن تظل غير مشبعة عبر عقود ، هذا هو السبب فى أن غالبية السرد يتتبع قوة البطل عبر شهور وأسابيع وربما ساعات. ومع ذلك، فإنه فى حال ابتكار قوة رئيسية مرنة ومحتملة ، يمكن أن تحكى قصة عبر عقود بدون أن تكون ذات مراحل. ولا نعنى بذات مراحل "تغطية فترات طويلة من الزمن"، بل بالأحرى "فترات متقطعة وغير منتظمة" ، فالقصة التى تروى على مدى يزيد عن أربع وعشرين ساعة ، يمكن أن تكون على مراحل، إذا كان كل ما يحدث فى ذلك اليوم نفسه غير مرتبط بكل شىء آخر يحدث. من ناحية أخرى ، فإن فيلم LITTLE BIG MAN يتمحور حول سعى رجل يمنع الإبادة الجماعية لسكان أمريكا الأصليين بواسطة البيض - تلك الوحشية التى امتدت لأجيال ، وبالتالى لقرن من الحكى . فيلم CARNAL KNOWLEDGE تدفعه رغبة رجل أعمى فى أن يمتهن النساء ويدمرهن، وهى رغبة مسممة للروح لا يعرف كنهها .

فى فيلم THE LAST EMPEROR يقضى رجل حياته محاولا أن يجيب عن سؤال: من أنا ؟. لقد نصِّب بى يى إمبراطورا فى الثالثة من عمره ، لكنه ليس لديه أى فكرة عن معنى ذلك. القصر بالنسبة له ملعب. إنه متعلق بهويته الطفوليه حتى أنه كان فى سنى مراهقته ما يزال يرضع من الثدى. كان موظفو الإمبراطورية يصرُّون على أن يقوم بدور الإمبراطور، لكنه يكتشف أنه لا توجد إمبراطورية. حاول، وهو مثقل بشخصية مزيفة، أن يتلبس شخصية بعد أخرى، لكن أيا منها لا تناسبه : فلا هو طالب إنجليزى أو شخص مهذب أو رياضى أو ممارس مذهب اللذة أو فليعش أخيرا مقلدا سيناترا بشكل طقسى فى حفلات أنيقة، ثم رجل دولة ، حتى ينتهى كدُمية بالنسبة لليابانيين. وأخيرا يعطيه الشيوعيون هويته الأخيرة - جناينى. يحكى فيلم FAREWELL,MY CONCUBINE عن ديى (لسلى شونج) ، الذى كان سعيه على مدى خمسين عاما أن يعيش الحقيقة. حين كان طفلا كان أساتذة أوبرا يضربونه بقسوة

ويغسلون مخه ، ويجبرونه على أن يعترف أن له طبيعة أنثوية لكنه لم يفعل. فلو أنه اعترف لما كان للتعذيب ضرورة. إنه مخنث ، لكنه مثل كثير من المخنثين ذكر فى صميمه. وهكذا كان مجبرا على أن يعيش كذبة ، يكره كل الكذب سواء أكان شخصيا أم سياسيا. بدءا من تلك النقطة ، فإن كل الصراعات فى القصة تنبع من رغبته أن يقول الصدق ، ولكن الكذابين الذين تكتب لهم النجاة فى الصين ، وأخيرا ، حين يتأكد من أن الصدق مستحيل، ينهى حياته بنفسه.

إننا نسترشد بنصيحة أرسطو ، لأن قصص الحياة الكاملة نادرة ، كى نبدأ القصص بوسائل متعلقة بها، "فى قلب الأشياء". بعد تحديد تاريخ الحدث الذروة فى حياة البطل، فإننا نبدأ فى زمن قريب منه بقدر الإمكان. هذا التصميم يضغط زمن السرد ويطيل سيرة حياة الشخصيات قبل الحدث المحفز. فإذا كانت الذروة تحدث مثلا عند دخول الشخصية عامها الخامس والثلاثين ، فبدلا من بدء الفيلم حين تكون فى مرحلة المراهقة، فإننا قد نفتتح الفيلم قبل عيد ميلادها بشهر مثلا. هذا يعطى البطل خمسة وثلاثين عاما من الحياة ، كى يبنى القيمة القصوى الموجودة ، ونتيجة لذلك أنه عندما تفقد الحياة توازنها، فإنه يكون عندئذ فى مخاطرة وتمتلئ القصة بالصراع. فكِّر مثلا فى الصعوبات التى تكشف قصة عن مدمن بلا مأوى. ماذا لديه ليخسره ؟. من الناحية الفعلية ، لا شيء. بالنسبة لشخص يتحمل ضغوط الشوارع ، ربما يكون الموت رحمةً وقد يحقق له ذلك تغيُّرا فى الجو. الحياة مع قيمة قليلة أو دون قيمة فى الوجود ، مشاهدتها مثيرة للشفقة. لكن مع مثل هذا المرتكز الضعيف لا يكون أمام الكاتب سوى أن يرسم صورة ساكنة للمعاناة.

نحن بالأحرى، نحكى قصصا عن بشر وما يخسرونه - أسرة وأعمال ومثل وفرص وسمعة وآمال واقعية وأحلام. حين تفقد مثل هذه الحياة توازنها، فإن تلك الشخصيات تصبح معرضةً للخطر. إنها تقف لتفقد فى أثناء صراعها ما عليهم أن يحققوه لإعادة التوازن فى وجودهم. إن معركتها أو المخاطرة بالقيم الصعب الحصول عليها أمام القوى المعادية ، تولد الصراع. وحين تكون القصة متخمة بالصراع ، فإن الشخصيات تحتاج إلى كل ما يمكن الحصول عليه من ذخيرة. وتكون متاعب الكاتب

قليلة لتقديم عرضه فى أى قالب درامى وجعل الحقائق تتدفق بشكل طبيعى غير ملحوظ فى الحركة. لكن حين تفتقر القصص للصراع ، فإن الكاتب يضطر إلى إقحام أشياء تافهة أو ما يمكن أن نطلق عليه "كنس المائدة".

وهناك أمثلة على كيفية تناول عدد من كتاب السيناريو لعملية العرض : تفتح الستار على منظر غرفة جلوس. تدخل خادمتان : واحدة تعمل هناك على مدى الثلاثين عاما الأخيرة ، والأخرى خادمة شابة تم تعيينها هذا الصباح. تستدير الخادمة الأكبر إلى القادمة الجديدة ، وتقول "أوه ، أنت لاتعرفين شيئا عن دكتور جونسون وأسرته ، أليس كذلك ؟ حسنا، دعينى أخبرك ..."، وبينما هما تزيلان التراب عن الأثاث ، تسرد الخادمة الأكبر كل تاريخ الحياة والعالم وتصف شخصيات أسرة جونسون. ذلك هو "كنس المائدة" أو العرض غير المحفز . وما نزال نرى مثل ذلك إلى يومنا هذا.

فيلم OUTBREAK فى مشاهد الافتتاح المتوالية، يطير كولونيل دانيالز (داستين هوفمان) إلى غرب أفريقيا، لكى يوقف تفشى فيروس إيبولا. على متن الطائرة معه مساعد طبى شاب ، يستدير دانيالز إليه ، قائلا : "أنت لا تعرف كثيرا عن الإيبولا ؟ أليس كذلك ؟"، ثم يسرد أعراض الفيروس المرضية. إذا لم يكن المساعد مدرّبا على محاربة مرض يهدد كل الحياة الانسانية على الكوكب ، فماذا يفعل إذن فى هذه المهمة ؟. فى أى لحظة تجد نفسك تكتب سطرا من حوار شخصية تخبر أخرى شيئا يعرفانه فعلا أو ينبغى أن يعرفاه ، اسأل نفسك ؛ هل يتم ذلك بشكل درامى ؟ هل هذا عرض لذخيرة ؟ إذا لم يكن الأمر كذلك فاحذفه.

إذا كان من الممكن أن تعرض بشكل درامى وأن تجعل ذلك غير ملحوظ ، إذا أمكنك أن تتحكم فى كشفه والإعراب عنه فقط عندما يحتاج إليه المشاهدون ويريدونه مدخرا الأفضل حتى النهاية، فأنت تعرف الحرفة. لكن ما هو مشكلة للكتاب المبتدئين يصبح قيمة ملهمة لأولئك الذين يعرفون الحرفة. وبالأحرى بدلا من تفادى العرض بإعطاء شخصياتهم ماضٍ مجهولٍ ، فإنهم يخرجون عن طريقهم ، لكى يعطوا سيرة حياتهم أحداثا مهمة ، وذلك بسبب ما التحديات التى يواجهها الحكاء عشرات المرات عبر كل سرد ؟ كيف يحوّل المشهد ؟ كيف يبتكر نقاط تحول ؟

استخدام القصة الخلفية :

يمكن أن ندير المشاهد بأحد أسلوبين فقط : عند الحدث أو عند الكشف. ولا توجد أساليب أخرى. إذا كان لدينا مثلا فردان فى علاقة إيجابية واقعين معا فى حب ، ونريد أن نحوِّله إلى سلبى، من كراهية وانفصال ، فيمكن أن نفعل ذلك من خلال فعل : تصفعه على وجهه، قائلة : " إننى لن أستمر فى هذا أكثر من ذلك. انتهى الأمر "، أو عند الكشف : حين ينظر إليها، قائلا : " لقد كان لدىَّ علاقة بأختك على مدى السنوات الثلاث الماضية. ماذا ستفعلين إزاء ذلك ؟".

تأتى الكشوفات قوية من القصة الخلفية - أحداث سابقة مهمة فى حياة الشخصيات، التى يمكن للكاتب أن يكشفها فى لحظات حرجة، كى يخلق نقاط تحوُّل.

يعدُّ كشفا، ما تقوله البطلة فى فيلم تشايناتاون " CHINATOWN إنها أختى وابنتى"، الذى تمَّ ادخاره ، لكى يصنع كشفا مذهلا يحول ذروة الفصل الثانى ويقيم الفصل الثالث. كما يكون الكشف، فى فيلم "THE EMPIRE STRIKES AGAIN أنت لا تستطيع أن تقتلنى، يا لوك ، فأنا أبوك "، وهو مستمد من القصة الخلفية من حرب النجوم، تمّ ادخاره كى يبتكر أعظم تأثير ممكن لتحول الذروة، ويقدم فيلما جديدا كليةً، هو RETURN OF THE JEDI كان من الممكن لروبرت تاون أن يكشف محنة غشاء محارم الأسرة مبكرا فى فيلم تشايناتاون بواسطة كشف هذه الحقيقة من خادم غير وفىٍّ، وكان جورج لوكاس يستطيع أن يكشف أبوَّة لوك ، ولكنه استخدم كشف قصة خلفية لخلق نقاط تحوُّل متفجرة تفتح ثغرة بين التوقع والنتيجة وتحقق دفقا من استبصار. باستثناءات قليلة ، لا يمكن للمشاهد أن تعرض شيئا سوى حدث، حدث، حدث. نحن حتما نحتاج إلى مزج بين الحدث والكشف. تميل الكشوفات فى الحقيقة إلى أن يكون لها تأثير أكبر، ولذلك ندخرها غالبا من أجل نقاط تحول رئيسية وذرى الفصول.

الارتجاع الفنى :

الارتجاع الفنى ببساطة شكل آخر من أشكال العرض. مثل كل شيء آخر، فإنه يتم بشكل جيد أو سيئ. وبكلمات أخرى ، وبالأحرى بدلا من إضجار المشاهدين بعرض طويل غير محفز ملىء بمقاطع حوارية ، يمكننا أن نضجرهم أيضا بارتدادات للوراء مملة وغير ضرورية. أو قد نفعل ذلك بشكل جيد. الارتداد للوراء يمكن أن يصنع العجائب، إذا اتبعنا المبادئ الجميلة للارتجاع الفنى.

أولا : قدِّم الارتجاع الفنى بشكل درامى.

بدلا من الارتجاع إلى مشاهد مسطحة من الماضى، ولِّد (مينى دراما) فى القصة مع حادثها المحفز وتطورها ونقطة تحولها. على الرغم من أن المخرجين غالبا ما يدعون أن الارتجاعات الفنية تبطئ سرعة الفيلم ، وهى تفعل ذلك فعلا إذا كانت سيئة ، إلا أن الارتجاعات المصنوعة جيدا تسرِّع الحركة فى الواقع.

فى فيلم CASABLANCA ، يجىء الارتجاع الفنى إلى باريس فى بداية الفصل الثانى. يبكى ريك، وهو يتناول الويسكى مخمورا ومحبطا ، يؤخر إيقاع الفيلم لتخفيف توتر ذروة الفصل الأول. لكن عندما يتذكر ريك علاقته مع إلزا ، فإن الارتجاع إلى حكاية علاقتهما ، بينما يغزو النازى باريس ، تدفع الفيلم إلى حركة أسرع ، إلى ذروة متتالية ، بينما إلزا تهرب من ريك.

فى فيلم RESERVIOR DOGS يجمع الحدث المحفز لجريمة قتل غامضة بين حدثين : جريمة ترتكب والبطل يكتشف الجريمة. ومع ذلك ، فإن آجاثا كريستى تفتتح قصصها بالنصف الثانى - تنفتح خزانة وتسقط جثة منها. بالبدء باكتشاف الجريمة ، يزيد الفضول فى اتجاهين : باتجاه الماضى ، كيف ولماذا ارتكبت الجريمة ؟ وباتجاه المستقبل ، من من المشتبه بهم من الكثيرين ، الذى ارتكبها ؟ تصميم تارنتينو ببساطة يعيد عمل آجاثا كريستى. بعد تقديم شخصياته، بدأ الفيلم بتخطى النصف الأول

للحدث المحفز وانتقل بالقطع فورا إلى النصف الثانى - الفرار. مع أحد اللصوص مجروحا على الكرسى الخلفى لسيارة الهروب ، نعرف فورا أن السرقة فشلت ، يتجه فضولنا إلى الماضى وإلى المستقبل . ما الذى تم على نحو خاطئ ؟ كيف سينتهى الأمر ؟ وبمجرد خلق الحاجة والرغبة فى أن نعرف الإجابتين مهما كانت سرعة المشاهد المختزنة ، فإن تارنتينو يعود بالارتجاع الفنى ذى السرعة العالية. كانت تلك فكرة بسيطة، لكن لم يقم بها أحد من قبل بمثل هذه الجرأة وبمثل ما حقق من حيوية وسرعة قوية.

ثانيا: لا تقم بأية ارتجاعات فنية قبل أن تكون قد خلقت لدى المشاهدين الحاجة والرغبة فى المعرفة.

فى CASABLANCA ذروة الفصل الأول هى أيضا الحدث المحفز للحبكة المركزية عندما تعود إلزا إلى الظهور ثانية فى حياة ريك ويتبادلان نظرات قوية من فوق بيانو سام. ثم يتبع ذلك مشهد حديث فى الكوكتيل ، ونص فرعى يشير إلى علاقة سابقة وعاطفة ما تزال حيَّة. عندما يبدأ الفصل الثانى ، نجد المشاهدين يتحرقون فضولا ، يتساءلون عمَّا حدث بين الاثنين فى باريس. عندئذ فقط ، حين يحتاج المشاهدون ويريدون أن يعرفوا، يقوم الكتَّاب بالارتجاعات الفنية.

لابد أن ندرك أن السيناريو ليس رواية. يمكن للروائيين أن يغزوا مباشرة أفكار ومشاعر الشخصيات ، لكننا لا نستطيع. ولذلك ، يمكن للروائيين أن يتمتعوا برفاهة التداعى الحر، لكننا لا نستطيع. كاتب النثر يمكنه إذا أراد أن يجعل الشخصية تمر أمام نافذة محل فتنظر إلى الداخل وتتذكر طفولتها كلها : "كان يسير عبر مدينته المحلية فيما بعد الظهيرة تلك، حين لمح محل حلاق وتذكر تلك الأيام ، حين كان أبوه يأخذه معه إلى هناك وهو طفل ، ليجلس بين العجائز وهم يدخنون السيجار ويتحدثون عن البيسبول. لقد كان هناك حين سمع للمرة الأولى كلمة "جنس"، ومنذ ذلك الحين أصبح غير قادر على أن ينام مع امرأة دون أن يفكر بأنه كان يتخذه ملجأً للهرب"

العرض نثر سهل نسبى ، لكن الكاميرا تعتبر ماكينة أشعة إكس لكل الأشياء الزائفة. إذا أردنا أن نقحم العرض فى فيلم من خلال تداع حر شبيه بذلك فى الرواية أو بقطع مقفل يلمح إلى أفكار الشخصية، فإن ذلك يصدمنا افتعالاً وتصنعاً.

تتابعات الحلم :

تتابع الحلم عرض فى رداء رقص. كل ما سبق ذكره ينطبق بشكل مزدوج على كل تلك الجهود الضعيفة عادة ، لتقديم المعلومات تحت قناع كليشيهات فرويدية. وأحد الاستخدامات المؤثرة للحلم ، ما افتتح به إنجمار برجمان فيلم WILD STRAWBERRIES.

المونتاج :

المونتاج، بالاستخدام الأمريكى لهذا المصطلح ، سلسلة سريعة من القطع لصور متتالية. قطع صور تكثف أو تمدد الزمن بشكل جوهرى، وغالبا ما تستخدم مؤثرات بصرية مثل المسح وأقواس قزح وتقسيم المشاهد والتفكك أو الصور المتعددة الأخرى. وتستخدم الطاقة العالية لمثل هذه المتسلسلات ، لكى تقنِّع هدفها : مهمة نقل المعلومات. المونتاج، مثل سلسلة الحلم ، سعى لجعل العرض غير الدرامى أقل إملالا بواسطة الحفاظ على عيون المشاهدين مشغولة. المونتاج ، مع بعض استثناءات ، محاولة كسولة لإحلال التصوير التزيينى والتركيب محل التقديم الدرامى، ولذا يجب تفاديه.

السرد الصوتى الزائد :

السرد الصوتى الزائد بالإسهاب فى استخدام الصوت، أسلوب آخر لتقديم العرض. مثل الفلاش باك ، إمَّا أن يتم بشكل جيد أو سيئ. يكمن اختبار السرد: بأن

تسأل نفسك : " إذا كان عليَّ أن أبعد الصوت الزائد عن السيناريو الخاص بى، هل تظل القصة مسرودة بشكل جيد ؟". إذا كانت الإجابة بنعم ..استمر فى عملك. وبشكل عام ، فإن مبدأ "البركة فى القليل" يطبق هنا : كلما اقتصدت فى التكنيك يكون تأثيره أكبر. ولذلك ، فإن أى شيء يمكن أن يبتر ، يجب أن يبتر. ومع ذلك ، هناك استثناءات. إذا أمكن إزالة السرد وظلت القصة صامدة على قدميها محكية جيدا ، فمن المحتمل أن تكون قد استخدمت السرد من أجل الهدف الجيد فقط ، أى تكنيكًا مصاحبًا.

السرد المصاحب موهبة وودى آلان العظيمة. إذا كان علينا أن نبتر الصوت الزائد من فيلم HANNAH AND HER SISTERS أو فيلم HUSBANDS AND WIVES ، فإن قصصه ستظل مشرقة ومؤثرة. لكن ماذا يجبرنا على ذلك ؟ إن سرده مليء بالبراعة والسخرية ونفاذ البصيرة، التى لا يمكن أن تتم بأى أسلوب آخر. إن الصوت الذى يهدف إلى اضافة لا سردية ، يمكن أن يكون مبهجا.

أحيانا، يكون السرد الإخبارى المختصر خاصةً عند الافتتاح أو فى الانتقالات بين الفصول ، مثلما حدث فى فيلم BARRY LYNDON لا يسبب إزعاجا ، لكن الميل نحو استخدام السرد الإخبارى طوال الفيلم يهدد مستقبل فننا. إن أفلام بعض مخرجى هوليود وأوروبا تنحو أكثر إلى هذه الممارسة الكسولة. إنهم يشبعون الشاشة بصور وفيرة وقيم إنتاجية مسرفة، ثم يربطون الصور بصوت مدندن على ماكينة الصوت محوِّلين السينما إلى ما كان يعرف ذات يوم بكتب الكوميديا الكلاسيكية. كثيرون منَّا تعرفوا لأول مرةٍ على أعمال الكتاب الكبار بقراءة الكتب الفكاهية الكلاسيكية وروايات الكارتون مع عناوين تحكى القصة. وهذا أمر حسن بالنسبة للأطفال ، لكنه ليس سينما. فن السينما يربط صورة "أ" عبر تركيب وكاميرا ، أو حركة عدسات مع الصورة "ب" ، ويكون التأثير هو المعانى "ج"، "د" ، "و" ، "هـ" ، معبرا عنها بدون شرح. وحديثا يدخل المزيد من الأفلام الكاميرا الغرف والممرات وأعلى وأسفل الشوارع ، رأسيا وأفقيا على مجموعات وممثلين، بينما يتحدث السارد ، يتحدث ويتحدث بإسهاب ، مخبرا إيانا عن نشأة شخصية ما ، أو أحلامها ومخاوفها ، أو

شارحا سياسات مجتمع القصة - حتى يصبح الفيلم أكثر قليلا من الكتب المصوَّرة على أشرطة والتى تزيد قيمتها على عدَّة ملايين من الدولارات.

يتطلب أن تملأ شريط الصوت بالشرح ، موهبة صغيرة ومجهودا أقل. تُعَدّ "اعرض ، لا تقص" ، دعوة للفنية والانضباط وتحذيراً لنا كى لا نستسلم للكسل ، وأن نضع حدودا إبداعية تتطلب الاستخدام الكامل للخيال والعرق. إن تقديم كلِّ تحوُّل بشكل درامى إلى تدفق مشاهد طبيعية متلاحمة يُعَدُّ عملا صعبا، لكن حين نسمح لأنفسنا براحة "سرد التفاصيل"، فإننا نضيق على إبداعيتنا ونقضى على فضول المشاهدين وندمر دينامية السرد.

والأكثر أهمية ، هو أن "اعرض ، لا تقص"، تعنى احترم ذكاء وحساسية مشاهديك. دعهم كى يحضروا أفضل ما فى نفوسهم إلى الطقوس ، كى يشاهدوا ويفكروا ويشعروا ويتوصلوا إلى نتائجهم الخاصة. لا تضعهم على ركبتيك كما لو كانوا أطفالا و"تشرح" الحياة ؛ لأن سوء استخدام السرد أو المبالغة فيه ليس إهمالا فقط بل وصاية. وإذا استمر الميل نحوه ، فإن السينما تهبط إلى مستوى الروايات المغشوشة ، وسوف يذبل فننا.

لكى تدرس مهارة تصميم العرض ؛ فإننى أقترح تحليلا محكما لفيلم ج ف ك . JFK احصل على سيناريو أوليفر ستون و/ أو الفيديو، وفتِّت الفيلم إلى مشاهد، مشهدا وراء مشهد، مسجلا كل الحقائق فى قائمة سواء كان متفقا عليها أو مزعومة. ثم لاحظ كيف وظف ستون هذا الكم الهائل من المعلومات فى قطعه مفعمة بالحيوية مقدما كل صغيرة وكبيرة بشكل درامى سلس. إنه تحفة فنية ، تدل على حرفية عالية.

(١٦)

مشكلات وحلول

يتناول هذا الفصل ثمانية مشكلات داخلية ، بدءا من كيفية الاستحواذ على الاهتمام ، إلى كيفية الإعداد من وسيط آخر ، وإلى كيفية بسد الثغرات بشكلٍ منطقيٍّ ، لأن البراعة تمد كل مشكلة بالحلول .

مشكلة الاهتمام :

ربما يغرى التسويق المشاهدين بالمسرح ، لكن بمجرد أن تبدأ الطقوس ، فإنها تحتاج إلى أسباب إجبارية كى تظلَّ مهتمًا . يجب أن تستحوذ القصة على اهتمام المشاهد ممسكة به مباشرة طوال الوقت ، ليكافأ بالذروة . يُعَدُّ هذا عملاً أقرب إلى المستحيل ، إذا لم يجتذب التصميم كلاًّ من جانبى الطبيعة البشرية ؛ الفكر والعاطفة .

الفضول هو الحاجة الذهنية للإجابة عن الأسئلة ، وإغلاق النماذج المفتوحة . تشبع القصة هذه الرغبة العالمية بواسطة فعل العكس مثيرةً أسئلة وفاتحة مواقف . تثير كل نقطة تحول فضولا . وبينما يوضع بطل الرواية فى مخاطر أعظم متزايدة ، يتساءل المشاهدون "ما الذى سيحدث تاليا ؟ وفيما بعد ؟" ، والأهم من كل ذلك "كيف سينتهى الأمر ؟". ولن تكون الإجابة على هذا إلا بالوصول إلى ذروة الفصل الأخير .

وهكذا يظلُّ المشاهدون أسرى الفضول . فكِّر فى كل الأفلام السيئة ، التى جلست فى أثناء مشاهدتها دون سبب آخر سوى أن تحصل على الإجابة عن ذلك

السؤال المزعج . ربما نجعل المشاهدين يبكون أو يضحكون ، لكن رغم كل شىء ، فنحن نجعلهم ينتظرون ، كما يقول تشارلس ريد .

يعتبر القلق على الجانب الآخر هو الحاجة العاطفية إلى القيم الإيجابية للحياة : العدالة ، والقوة ، والبقاء والحب ، والصدق ، والشجاعة . تنفرالطبيعة البشرية تلقائيا بسبب ما يصلها من أشياء سلبية ، بينما تنجذب بقوة نحو ما هو إيجابى .

عندما تبدأ قصة ، يتفحص المشاهدون بوعى أو غريزيا الشحنة المحملة على مشاهد العالم والشخصيات ، محاولين أن يفصلوا بين الخير والشر والصواب والخطأ والأشياء ذات القيمة عن الأشياء التى لاقيمة لها . إنهم يبحثون عن مركز الخير . وبمجرد أن يجدوا هذا الجوهر ، تتدفق عواطفهم إليه .

يرجع السبب فى أننا نبحث عن مركز الخير ، إلى أن كلا منا يعتقد أننا خيرون أو على صواب ، ونريد أن نتماهى مع الإيجابى . لكننا نعرف عميقا بداخلنا أننا متصدعون ، ربما بشكل خطير جدا حتى المجرم يعرف ذلك ، لكن على نحو ما نشعر على الرغم من ذلك بأن قلبنا فى مكانه الصحيح ، حتى أسوأ البشر يعتقدون أنهم طيبون . وقد كان هتلر يعتقد أنه مخلِّص أوروبا .

شاهدت ذات مرة مبنى للألعاب الرياضية فى منهاتن دون أن أعرف أنه مكان تتردد عليه المافيا ، حيث قابلت فتى مرحا جديرا بالإعجاب معروفًا باسم كونى آيلاند ، وهو لقب فاز به باعتباره بطلا لكمال الأجسام فى سنوات مراهقته . ومع ذلك ، فقد أصبح الآن "النطاح" ، وهو يعنى "أن تضغط الزر" لكى تخرس . رجل الزر ، "يشغل الزر" أو يخرس الناس . .للأبد . كان قد جلس ، ذات يوم فى غرفة البخار ، وقال : "هيه ، بوب ، خبرنى عن شىء ما . هل أنت واحد من الناس الطيبين ؟" . بمعنى آخر ، هل أنا من الدهماء ؟

يجرى منطق المافيا على النحو التالى : الناس يريدون الدعارة والمخدرات والمقامرة غير القانونية ، وحين يقعون فى مأزق يريدون أن يرشوا البوليس والقضاة . إنهم يريدون أن يتذوقوا طعم فاكهة الجريمة ، لكنهم كذابون منافقون ولا يريدون أن يعترفوا بذلك . نحن نقدم هذه الخدمات ، لكننا لسنا منافقين . إننا نتعامل مع حقائق .

نحن نعتبر "أناسا (طيبين)" . كان السيد كونى آيلاند قاتلا محترفا بلا ضمير ، لكنه فى داخله كان مقتنعا بأنه إنسان طيب .

ليس مهما من هم المشاهدون ، فكل منهم يبحث عن مركز الخير ، عن البؤرة الإيجابية للتقمص والاهتمام العاطفى .

يجب أن يكون مركز الخير موضوعا على الأقل فى البطل . ربما يشاركه آخرون فيه ، لأننا يمكن أن نتعاطف مع أى عدد من الشخصيات ، لكن يجب أن نتعاطف مع البطل أولا . وعلى الجانب الآخر ، فإن مركز الخير لا يعنى أن يكون الإنسان لطيفًا ، ويُعرُّف (الخير) بما يكونه بقدر ما يعرُّف بما لايكونه . يعدّ (الخير) من وجهة نظر المشاهدين حُكمًا صدر بموجب علاقته بخلفية سلبية ، أو بكونه عكسها ، عالم يعتقد أنه ليس خيِّرًا ، أو هناك شعور نحوه بذلك .

فى فيلم **THE GODFATHER** لم تكن أسرة كورليون الوحيدة الفاسدة ، بل كانت كل أسر المافيا الأخرى كذلك حتى الشرطة والقضاة . كل شخص فى هذا الفيلم إما مجرم أو على علاقة بمجرم . لكن آل كورليون يتمتعون بصفة إيجابية واحدة ، هى الإخلاص . بالنسبة للجماعات الأخرى ، كانت كل عصابة تغتال غيرها فى ظهرها ، وهو ما يجعلهم الأكثر سوءا . كان إخلاص أسرة الأب الروحى يجعلهم أفضل الفتية السيئين . حين نسلط الأضواء على هذه الصفة الإيجابية ، تتحرك عواطفنا باتجاهها ، ونجد أنفسنا نتعاطف مع رجال العصابات .

إلى أى مدى أخذنا مركز الخير ؟ مع أى نوع من الأشرار سيتعاطف الجمهور؟ فى فيلم **WHITE HEAT** ، كودى جاريت (جيمس كاجنى) مركز الخير فى الفيلم قاتل معقد نفسيا . لكن الكتاب يصممون توازنا مدهشا من طاقات إيجابية / سلبية بواسطة منح جاريت صفات جذابة أولا ، ثم جعل المشهد من حوله عالما قدريا ، شرسا : إنه عضو عصابة ضعيف الإرادة من الرجال المطيعين ، لكن لديه قدرات قيادية . إنه مطارد بواسطة مجموعة من مكتب التحقيقات الفيدرالى الأغبياء ، بينما هو بارع وواسع الخيال . "أفضل أصدقائه" عميل لمكتب التحقيقات الفيدرالى ، بينما صداقة كودى أصيلة . لا يظهر أى فرد أى عاطفة تجاه أى فرد آخر فى الفيلم ، ماعدا كودى ،

شديد الإعجاب بأمه . تجتذب هذه اللباقة الأخلاقية المشاهدين إلى التعاطف والشعور " إذا كان على أن أعيش حياة جريمة ، فإننى أود أن أكون مثل كودى جاريت

فى فيلم جمال الليل THE NIGHT PORTER القصة الخلفية المقدمة بشكل درامى من خلال الارتجاعات ، فيها بطلا الرواية والعاشقان (ديرك بوجارد وشارلوت رامبلنج) يلتقيان بهذا الشكل : لقد كان قائدا ساديا فى أحد معسكرات الموت النازية ، بينما كانت هى معتقلة مراهقة لها طبيعة ماسوشية . استمرت علاقتهما العاطفية لسنوات داخل معسكر الموت . ومع نهاية الحرب يذهبان فى طريقين مختلفين . يبدأ الفيلم فى عام ١٩٥٧ ، عندما يلتقيان فى قاعة استقبال أحد فنادق فيينا . يعمل الآن حمالا فى الفندق ، وهى نزيلة مسافرة مع زوجها عازف البيانو فى فرقة موسيقية . بمجرد أن تكون فى غرفتهما تخبر زوجها بأنها مريضة ، وترسله رأسا إلى حفل الموسيقى ، وتبقى هى لتستأنف علاقتها مع عشيقها السابق . الثنائى ، هو مركز الخير .

الكاتبة / المخرجة ليليانا كافانى رتبت هذا العمل بواسطة تطويق العاشقين بمجتمع فاسد من ضباط الجستابو المختبئين . ثم تضىء شمعة صغيرة واحدة فى قلب هذا العالم البارد المظلم : رغم كيفية التقاء العاشقين وطبيعة هواهما ، فقد كان حبهما حقيقيا بأعمق وأصدق معنى . والأكثر من ذلك ، أنه قد تم اختباره حتى النهاية ، وعندما يطلب منه ضباط الصاعقة أن يقتل المرأة ، لأنها ربما تكشف أمرهم ، فإنه يجيب " لا ، إنها طفلتى ، إنها طفلتى . قد يضحى بحياته من أجل حبيبته ، وهى قد تضحى من أجله . إننا نشعر بفقد مأساوى حين يختاران فى النهاية أن يموتا معا .

لقد وضع كتاب قصة وسيناريو فيلم صمت الحملان SILENCE OF THE LAMBS كلاريك (جودى فوستر) فى نقطة محورية إيجابية ، لكنها شكلت مع هانيبال ليكتر (آنتونى هوبكينز) مركزا ثانيا للخير واجتذبا تعاطفا لكليهما . فى البداية ، جعلوا للدكتور ليكتر صفات مرغوبة ومثيرة للإعجاب : ذكاء رهيب ، براعة حادة ، حس ساخر ، سحر مهذب ، والأكثر أهمية هدوءه الفريد . قد نتساءل : كيف يستطيع شخص يعيش فى مثل هذا العالم الجحيمى أن يظل بهذا التوازن والأدب ؟

فيما بعد ، لمعادلة هذه الصفات ، أحاط الكتاب ليكتر بمجتمع وحشى ساخر ، كان الطبيب النفسى فى السجن سادى وذا رغبات دعائية حقيرة . حراسة بلهاء . حتى رجال الإف بى أى ، الذين يريدون مساعدة ليكتر فى قضية مربكة ، يكذبون عليه محاولين أن يسيطروا عليه بوعود زائفة حول سجن مفتوح فى جزيرة كارولينا . وسرعان ما نفكر "وهكذا سيأكل الناس ، وهناك ما هو أسوأ . لا أعرف ما هو ، ولكن . إننا نتعاطف معه مفكرين ، "إذا كان لابد من أن أكون من أكلة لحوم البشر ، فإننى أتمنى أن أكون تماما مثل ليكتر"

الغموض والتشويق والسخرية الدرامية

يخلق الفضول والاهتمام ثلاث طرائق ممكنة لربط المشاهدين بالقصة ، وهى الغموض والتشويق والسخرية الدرامية . يجب ألا نخلط بين هذه المصطلحات والأنواع ، لأنها تحدد العلاقات بين القصة والجمهور ، التى تختلف وتتنوع حسب كيفية الاستحواذ على الاهتمام .

مع الغموض يعرف المشاهدون أقل مما تعرف الشخصيات :

يعنى الغموض كسب الاهتمام من خلال الفضول وحده . إننا نبتكر ، لكن سرعان ما نخفى حقائق معروضة ، وبوجه خاص تلك التى فى القصة الخلفية . إننا نصعد من فضول المشاهدين حول هذه الأحداث الماضية رابطين إياها بنبضات من الحقيقة ، ثم نبقيها بشكل مدروس فى الظلام مع "شىء يراد به صرف الانتباه عن الحاجة الحقيقية" ، لدرجة أن نعتقد فى الحقائق الزائفة أو نشك فيها ، بينما تخفى الوقائع الحقيقية .

تسعد تقنية إثارة الاهتمام المشاهدين بواسطة تقسيم مباراة التخمين للشىء الذى يراد به صرف الانتباه عنه بواسطة التشويق والتشويش والفضول ، والتى تعد

من نوع ومن نوع وحيد فقط ، نوع جريمة غامضة ، الذى ينقسم إلى نوعين فرعيين هما : الغموض المغلق ، والغموض المفتوح .

الغموض المغلق ، نوع آجاثا كريستى الذى ترتكب فيه جريمة غير مرئية فى قصة خلفية . يكون التقليد الأول "من ارتكبها ؟" شكوكا مضاعفة يجب أن يطور الكاتب على الأقل ثلاثة قتلة ممكنين ؛ كى يسىء قيادة المشاهدين .

هناك دراسة تعنى بأصل الكلمات لمصطلح "سمك رنجة أحمر" ، حين ينتهك فلاح حرمة غزال أو طائر الطهنوج فى القرون الوسطى ، ويفر بغنيمته عبر الغابات ، ويكون عليهم أن يعرضوا بسمكة رنجة حمراء ، كى تستدرج كلاب مزرعة الأمير الشرسة بثبات إلى أن تشك فى الشخص الخاطئ ، أى صرف الانتباه عن الحاجة الأساسية ، بينما يتم الإمساك بشخصية القاتل الحقيقى حتى الوصول إلى لحظة الذروة .

الغموض المفتوح ، شكل المفتش كولومبو ، الذى يرى فيه المشاهدون القاتل وهو يرتكب الجريمة ، ولذلك فإنهم يعرفون من ارتكبها . هنا ، تصبح القصة "كيف سيقبض عليه ؟" ، بينما الكاتب يضع آثارا من أجل الشك فى متهمين كثيرين . القتل يجب أن يكون مثيرا وأن تبدو الجريمة كاملة ، إنه مشروع مركب يشمل عددا من خطوات وعناصر تقنية . لكن المشاهدين يعرفون من ذلك التقليد أن واحدا من هذه العناصر يعد صدعا منطقيا خطيرا . حين يصل المخبر ويظهر فى هذا المشهد ، يعرف بشكل غريزى من فعلها ، فينتقل عبر الآثار العديدة بحثا عن نقطة الضعف فى السرد ، يكتشفها ويواجه مرتكب الجريمة الكاملة ، الذى يعترف حينئذ تلقائيا .

يعرف المخبر والقاتل فى هذا الشكل الغامض الحقائق قبل الذروة بوقت طويل ، لكنهما يحتفظان بها لنفسيهما . يسرع المشاهدون فى محاولة أن يكتشفوا ما تعرفه الشخصيات الرئيسية . إذا أمكننا ، بطبيعة الحال أن نكسب السباق ، فإننا نشعر كما لو كنا خاسرين . إننا نحاول بشدة أن نخمن من فعلها وكيف ، لكننا نريد من الكاتب أن يخضع المخبر كى يكون فقط كذلك .

إن النموذجين الخالصين يمكن أن يخلطا أو يتم هجاؤهما . يبدأ فيلم CHINA-TOWN بالتصميم المغلق ، ثم يتحول إلى المفتوح فى ذروة الفصل الثانى . ويحاكى فيلم شكوك معتادة USUAL SUSPECTS تصميم الغموض المغلق . إنه يبدأ ، بـ "من فعلها ؟" ، لكنه يصبح بعد ذلك "لم يفعلها أحد" أيا كان ذلك .

فى أفلام التشويق يعرف المشاهدون والشخصيات ، المعلومات نفسها :

تجمع أفلام التشويق بين كل من الفضول والاهتمام . تستثير تسعون فى المائة من كل الأفلام سواء أكانت كوميديا أم دراما الاهتمام بهذا الشكل . ومع ذلك ، فإن التشويق لا يكون حول حقيقة لكن حول ناتج . يُعَدُّ الناتج فى جريمة غامضة دائما مؤكدا . وعلى الرغم من أننا لا نعرف من فعلها أو كيف ، فإن المخبر سيمسك القاتل ، وستنتهى القصة "صاعدة" . لكن قصة التشويق فى حالة السخرية ، يمكن أن تنتهى "صاعدة" أو "هابطة" أو بسخرية .

تتحرك الشخصيات والمشاهدون كتفا بكتف خلال السرد مشتركين فى المعلومات نفسها ، عندما تكتشف الشخصيات حقيقة عرضية ، فإن المشاهدين يكتشفونها أيضا لكن ما لا يعرفه أحد ، هو "كيف سيتحقق هذا ؟" . إننا نشعر به من خلال هذه العلاقة وتوحد البطل ، بينما تورطنا فى هذا الغموض الخالص محدود بالتعاطف . أبطال الأعمال البوليسية جديرون بالإعجاب ، لكننا لا نتوحد بهم أبدا ، لأنهم كاملون تماما ، وليسوا فى خطر حقيقى أبدا . أفلام الجريمة الغامضة مثل غالبية الألعاب ، تسليات هادئة للذهن .

فى السخرية الدرامية يعرف المشاهدون أكثر مما تعرفه الشخصيات :

تخلق السخرية الدرامية اهتماما أوليا عن طريق الاهتمام فقط متخلصةً من الفضول بشأن الحقيقة والظروف . مثل هذه القصص غالبا ما تبدأ بالنهاية معطيةً

المحصلة بشكل واضح . حين يعطى المشاهدون تفوقا حسنا بمعرفة أحداث قبل وقوعها ، فإن التجربة العاطفية تتشكل . ما يمكن فى التشويق أن يكون قلقا حول ناتج وخوف من أجل رفاهية البطل ، يصبح فى السخرية المسرحية خوفا من لحظة اكتشاف الشخصية لما نعرفه فعلا ، وتعاطفنا مع شخص نراه متجها نحو فاجعة .

يطفو جسم جيليس (وليام هولدن) فى حمام سباحة نورما ديزموند (جلوريا سوانسون) ، وذلك فى المتسلسل الأول من فيلم **SUNSET BOULEVARD** تذهب الكاميرا إلى أعماق حمام السباحة متطلعةً إلى الجثة ، وتتأمل جيليس فى منظر كلى حتى إننا نتساءل كيف انتهى به الأمر ميتا فى حمام سباحة ، لذلك سيحكى لنا . يصبح الفيلم بمثابة ارتجاعة طويلة ، تصور على شكل درامى محاولة كاتب السيناريو . نصبح فى حالة من التأثر والرهبة ، ونحن نشاهد هذا المسكين متجها نحو مصير نعرفه فعلا . نتيقن من أن كل جهود جيل كى يهرب من قبضة عجوز شكسِة ثرية ، من خلال كتابة سيناريو أمين سيئول إلى لا شىء ، سينتهى به الأمر جثة فى حمام سباحتها .

تأتى الحبكة النقيض ، فى فيلم **BETRAYAL** ، وفق نظام عكسى من البداية إلى النهاية ، التى تم ابتكارها فى عام ١٩٣٤ بواسطة فيليب كوفمان وموس هارت لمسرحيتهما **Merrily We Roll Along** وقد استخدم هارولد بنتر هذه الفكرة ، بعد ذلك بأربعين عاما ، كى يحقق الاستخدام التام للمسرحية الساخرة . **BETRAYAL** قصة حب تبدأ بعاشقين سابقين ، جيرى واما (جيريمى آيرونز وباتريشيا هودج) /اللذين يلتقيان على انفراد للمرة الأولى منذ انفصالهما . إنها تعترف فى لحظة توتر أن زوجها ، الذى يُعَدُّ خير صديق لجيرى يعرف . بينما يتقدم الفيلم ، نستعيد مشاهد انفصالهما ثانيةً ، التى تغطى الأيام الرومانسية ، لتنتهى إلى لقاء ولد وبنت . بينما تتألق عينا العاشقين الشابين ، نمتلئ نحن بعواطف متناقضة : إننا نريدهما أن يمضيا فى علاقتهما ، لأنها كانت جميلة ، لكننا نعرف أيضا كل الألم والمرارة التى يعانيانها .

وضع المشاهدين فى موضع السخرية الدرامية لا يزيل كل الفضول . ونتيجةً لاطلاع المشاهدين على ما سيحدث ، فإنهم يتساءلون "كيف ولماذا تفعل هذه الشخصيات ما نعرف أنها فعلته ؟" . تشجع السخرية الدرامية المشاهدين على أن

يتأملوا بعمق الدوافع والقوى السببية فى حياتها . وهذا هو السبب فى أننا غالبا ما نستمتع بفيلم جميل جديد ، أو على الأقل بشكل مختلف عند المشاهدة الثانية . إننا نستعرض فقط العواطف ، التى فهمناها ، لكننا نتحرر أيضا من فضول حول حقائق ونتائج ، بعد أن أصبحنا نركز على الحياة الداخلية والطاقات اللاواعية وتأثيرات المجتمع البارعة .

ومع ذلك ، فإن غالبية الأنواع لا تسلم نفسها سواء للغموض الخالص أو للسخرية الدرامية الخالصة . وبدلا من ذلك ففى داخل علاقة التشويق ، يثرى الكتاب السرد بمزج الاثنين . ومن خلال تصميم تشويق إجمالى ، فإن بعض المتسلسلات ربما تستخدم الغموض كى تزيد الفضول حول حقائق معينة ، بينما قد يتحول آخرون إلى سخرية درامية كى يمسوا قلب المشاهدين .

فى نهاية الفصل الأول من فيلم **CASABLANCA** ، نعلم بعلاقة ريك وإلزا فى باريس ، التى انتهت بالانفصال . يبدأ الفصل الثانى بفلاش باك إلى باريس . وبفضل السخرية الدرامية نراقب العاشقين الشابين متجهين نحو المأساة ، ونشعر بالتعاطف مع براءتهما الرومانسية . نتأمل لحظاتهما معا متسائلين عن المبرر فى أن ينتهى حبهما بالحسرة ، وكيف سيكون رد فعلهما حين يكتشفان ما نعرفه فعلا .

وفيما بعد ، فى ذروة الفصل الثانى تعود إلزا إلى أحضان ريك مستعدة لأن تهجر زوجها من أجله . يتحول الفصل الثالث إلى الغموض بإظهار ريك وهو يتخذ قرار الأزمة ، ولكنه لا يسمح لنا بمعرفة ما اختار أن يفعل ، ولأن ريك يعرف أكثر مما نعرف ، فإن فضولنا يستثار : هل سيهرب مع إلزا ؟ وعندما تصل الإجابة ، فإنها تملؤنا بالفرح .

لنفترض أنك كنت تعمل فيلما من أفلام الإثارة حول قاتل ببلطة معقد نفسيا ومخبرة ، وأنت جاهز لكتابة ذروة القصة . لقد وضعتها فى طريق ممر معتم فى قصر قديم . تعرف أن القاتل قريب وترفع رتاج الأمان عن سلاحها ، بينما تتحرك ببطء متخطية أبوابا ممتدة على اليمين واليسار على مدار مسافة مظلمة . فأى من الاستراتيجيات الثلاث سوف تستخدم ؟.

الغموض : أخف حقيقة معروفة للخصوم عند المشاهدين :

اغلق كل الأبواب لدرجة أنها حين تتحرك إلى نهاية الممر ، فإن عيون المشاهدين ستتفحص الشاشة متسائلةً أين يكون ؟ هل وراء الباب الأول ؟ الباب التالى ؟ الذى يليه ؟ وإذا به يهاجم من خلال . .السقف !

إثارة : أعط المشاهدين والشخصيات المعلومات نفسها .

عند نهاية الممر يوجد باب مفتوح جزئيا مع ضوء من ورائه طارحا على الحائط ظلا لرجل يمسك بلطة . ترى الظل وتتوقف . يتراجع الظل عن الجدار . قطع وانتقال إلى : وراء الباب رجل فى يده بلطة ، ينتظر : يعرف أنها هناك ، يعرف أنها تعرف أنه هناك ، لأنه سمع صوت خطواتها . يتوقف . قطع وانتقال إلى : طريق الصالة حيث تكون مترددة : تعرف أنه هناك ، وتعرف أنه يعرف أنها تعرف كذلك أنه هناك ، لأنها رأت ظله يتحرك . ونحن نعرف أنها تعرف أنه يعرف ، لكن مالا يعرفه أحد ، ماذا سيحدث ؟ هل ستقتله ؟ أو سيقتلها ؟

سخرية درامية : استخدم أسلوب هيتشكوك المفضل ، واخف عن بطل الرواية حقيقة معروفة للمشاهدين .

إنها تتقدم ببطء باتجاه باب مغلق عند نهاية الردهة .

قطع وانتقال إلى : وراء الباب رجل ينتظر وبلطة فى يده . قطع على : طريق الردهة ، بينما هى تقترب من الباب المغلق . إن معرفة المشاهدين لما لا تعرفه ، تحرك مشاعرهم من قلق إلى خوف مروع :" لا تقتربى من ذلك الباب ! لاتفتحى ذلك الباب ! كونى على حذر ! "تفتتح الباب و . . تشويه! .

من ناحيةٍ أخرى ، لو أنها تفتح الباب وتطوق الرجل . .

رجل مع بلطة
(يحك عضلاته المتعبة)

يا عزيزتى ، لقد كنت مشغولا بتقطيع الأخشاب

فى الغابة خلال فترة بعد الظهيرة ،

هل الغداء جاهز ؟

لن تكون تلك سخرية درامية ، بل غموضا زائفا ، صنوه المفاجأة الرخيصة .

لابد من قدر معين من فضول المشاهدين . من دون ذلك ، فإن السرد سيتوقف . البراعة تمنحك القوة حتى تخفى حقيقة أو ناتجًا ، لكى تحافظ على المشاهدين وتجعلهم يتطلعون ويوجهون أسئلة . إنه يمنحك القوة لكى تثير غموض المشاهدين ، إذا كان ذلك ملائما . لكن يجب أن لا تسىء استخدام هذه القوة . إذا حدث ذلك ، فإن المشاهدين ، وهم فى حالة إحباط سيتسللون خارجين . وبدلا من ذلك ، عليك أن تكافئ الذاهب إلى الفيلم على تركيزه بإجابات أمينة عن أسئلته . لا تستخدم حيلا رديئة ولا مفاجآت رخيصة ولاغموضا مزيفا .

الغموض الزائف فضول ناتج عن إخفاء مصطنع لحقيقة . الكشف الذى يمكن ويجب أن يقدم للمشاهدين يحجب على أمل أن يظلوا ممسكين باهتمامهم لفترة طويلة ، لفقرات غير معالجة دراميا .

تلاش تدريجى : يخوض قائد طائرة مزدحمة معركة مع عاصفة كهربية . يضرب الرعد الجناح وتندفع الطائرة بسرعةٍ إلى جانب الجبل . قطع وانتقال إلى : قبل ذلك بستة شهور ، فلاش باك نصف ساعة تفصل بملل حياة الركاب وطاقم الطائرة فى الرحلة الخطرة . يُعدُّ هذا مسلسل مغامرات ووعداً كسيحاً ، يصنعه الكاتب " لا تهتموا ، إذا بقيتم مرتبطين معى عبر هذا الامتداد الممل ، فإننى سأعود فى النهاية إلى مادة مثيرة .

مشكلة المفاجأة :

إننا نتوجه إلى الحكاء برجاء ، "من فضلك ، اجعلها جيدة . دعها تمنحنى خبرة لم أحصل عليها من قبل ، واستبصارات من حقيقة عذبة . دعنى أضحك على شىء ما لم يسبق لى أبدا أن ظننت أنه مضحك . دعنى أستثار بشىء لم يمسسنى من قبل . دعنى أر العالم بأسلوب جديد . آمين" ، أى أن المشاهدين يتمنون مفاجأة تكون عكس ما هو متوقع .

عندما تظهر الشخصيات على الشاشة ، يحيطها الجمهور بالتوقعات شاعرين بأن "هذا" سيحدث وأن "ذلك" سيتغير ، فالآنسة "أ" ستحصل على المال ، والسيد "ب" سيحصل على الفتاة ، والسيدة "ج" ستعانى . إذا ما تحقق ما توقع المشاهدون أن يحدث أو أسوأ منه ، إذا حدث للشخصية "ب" أمر ما بالطريقة التى توقع المشاهدون أن يحدث بها ، فإن هذا لن يسعد المشاهدين . يجب أن نفاجئهم .

هناك نوعان من المفاجأة : رخيصة وصادقة . المفاجأة الصادقة من كشف مفاجئ للفجوة بين التوقع والنتيجة ، وتُعدُّ تلك مفاجأة "صادقة" ، لأنها يتبعها دفق من تبصر ، كشف حقيقة مختفية تحت سطح العالم الخيالى .

المفاجأة الرخيصة تشغل ضعف المشاهدين . بينما يجلس المشاهدون فى الظلام تكون مشاعرهم بين يدى حكاء القصة . يمكننا دائما أن نصدم الذاهبين إلى الفيلم بقطع مفاجئ على شىء ما لم يكونوا يتوقعون أن يروه ، أو بعيدا عن شىء توقعوا أن يستمر . بكسر تدفق السرد بشكل مفاجئ لايمكن تفسيره ، يمكننا دائما أن نسدد ضربة للناس . لكن ، وكما كان أرسطو يشكو "الأسوأ أن تبدو على وشك أن تفعل ولا تفعل . هذا صادم دون أن يكون مأساويا"

فى أنواع معينة – أفلام الرعب والخيال والإثارة – تُعدُّ المفاجأة الرخيصة تقليدا وجزءا من متعة : يسير البطل فى ممشى مظلم . تطلق يد النار عليه من حافة الشاشة وتجذبه من ظهره ، يسقط البطل – لقد كان أفضل صديق له . ومع ذلك ، فإنه خارج هذه الأنواع تُعدُّ المفاجأة الرخيصة ابتكارا زائفا .

فى فيلم **MY FAVORITE SEASON** ، نجد امرأة (كاترين دى نيف) متزوجة لكنها ليست سعيدة . يثير أخوها المستحوذ أمر زواج أخته حتى تقتنع أخيرا بأنها لا يمكن أن تكون سعيدة مع زوجها ، فتتركه وتمضى مع أخيها . يتشارك الأخ والأخت شقة علوية . يعود الأخ ذات يوم إلى البيت شاعرا بوخز ضمير غامض . عندما يدخل يرى نافذة مفتوحة والستائر مكومة . يندفع لكى ينظر أسفل . نرى أخته محطمة على الحصى بعيدا ، ميتة ، محاطة ببركة من الدماء .

قطع وانتقال إلى : غرفة النوم ، تستيقظ أخته من نوم القيلولة .

لماذا يلجأ مخرج فى الدراما المحلية الجادة إلى صدمة صور مرعبة من خيال الأخ العصبى ؟ ربما لأن الثلاثين دقيقة الماضية كانت مملة بشكل لا يحتمل ، لذلك فكر فى أنه قد حان الوقت ، الذى يجب أن يلكزنا بحيلة تعلمها فى معهد السينما .

مشكلةالمصادفة :

القصة تخلق المعنى . المصادفة تبدو عندئذ عدونا ، لأنها الصدام العبثى الاعتباطى بين الأشياء فى العالم ، ولأنها بالتعريف خلو من المعنى . كما أن المصادفة تُعدُّ جزءا من الحياة وغالبا جزءا قويا يهز الوجود ، ثم تتلاشى بشكل عبثى مثلما جاءت . لذلك ، لا يكون الحل بتفادى المصادفة ، لكن بأن نعرض بشكل درامى كيف أنها ربما تدخل الحياة خلوا من المعنى ، لكنها بمضى الوقت تكتسب معنى : كيف تصبح عشوائية اللامنطقى منطقا للحياة كما تعاش .

أولاً : ادخل المصادفة فى وقت مبكر ، كى تسمح بوقت يستخرج معنى منها .

الحدث المحفز فى فيلم **JAWS** سمكة قرش تأكل سبّاحة بالمصادفة . لكن بمجرد ظهورها فى القصة ، فإن سمكة القرش لا تغادرنا . إنها تظل تكتسب معنى حيث

تهدد الأبرياء حتى يتملكنا شعور بأن الوحش يفعل ذلك عمدا ، وأن هناك ما هو أكثر من ذلك بأنه يستمتع به . ما تعريف الشر ؟ إيقاع الضرر بالآخرين والاستمتاع بذلك . كلنا نؤذى الناس دون انتباه ، لكننا نأسف على فعلنا فى لحظتها ، لكن حين يؤذى شخص الآخرين عمدا ويستمتع بذلك ، يكون ذلك هو الشر . حينئذ تصبح سمكة القرش أيقونة قوية لذلك الجانب المظلم من الطبيعة ، الذى قد يحب أن يبتلعنا تماما ويضحك وهو يفعل ذلك .

لذلك ، يجب ألا تظهر المصادفة بقوة فى القصة ، نحول المشهد ثم تبرز فجأة . مثال : يبحث إريك يائسا عن حبيبته البعيدة لورا ، لكنها تكون قد رحلت . بعد بحث بلا جدوى ، يتوقف ليتناول البيرة . يجلس على كرسى مجاور له وكيل العقارات الحقيقى ، الذى باع للورا منزلها الجديد . يعطى إريك عنوانها الصحيح . يغادر إريك شاكرا ولا يرى رجل المبيعات ثانيةً . ليست تلك مصادفة لا يمكن أن تحدث فقط ولكنها خالية من المعنى أيضا .

من ناحية أخرى ، نفترض أن رجل المبيعات لا يستطيع أن يتذكر العنوان ، لكنه يتذكر فعلا أن لورا اشترت سيارة سباق إيطالية حمراء فى الوقت نفسه . ينصرف الاثنان معا ، يشاهدان سيارتها فى الشارع . والآن ، يصلان معا إلى بابها . إنها ما تزال غاضبة من إريك لكنها تدعوهما إلى الدخول وتتقرب بقوة للبائع كى تضايق عاشقها السابق . الحظ السعيد ، الذى كان بلا معنى يصبح الآن قوة خصومة لرغبة إريك . هذا يمكن أن يبنى معنى عبر بقية القصة .

كقاعدة ، بناءً على تجربة ، لا تستخدم المصادفة أبعد من منتصف السرد ، بل عليك بالأحرى أن تضع القصة أكثر وأكثر بين أيدى الشخصيات .

ثانيا : لا تستخدم المصادفة كى تحول نهاية ، فهى آلية مفتعلة وتُعَدُّ خطيئة الكاتب الكبرى .

"الآلية المفتعلة" عبارة لاتينية مأخوذة من المسرح اليونانى والرومانى الكلاسيكى ، وهى تعنى "إله من ماكينة". من سنة ٥٠٠ ق . م . إلى سنة ٥٠٠ ميلادية ، ازدهر

المسرح عبر البحر الأبيض المتوسط . عبر تلك القرون ، كتب مئات من كتاب المسرح لتلك المسارح ، لكن سبعة منهم فقط هم الذى بقوا فى الذاكرة ، أما الباقون فقد طواهم النسيان ، وذلك أساسا بسبب نزوعهم إلى استخدام هذه الآلية المفتعلة للخروج من مشكلات القصة . كان أرسطو يشكو من هذه الممارسة ، وهو ما يبدو مثل أحد مخرجى هوليود :"لماذا لا يستطيع هؤلاء الكتاب أن يتوصلوا إلى نهايات جيدة ؟"

فى تلك المسارح الدائرية الرائعة حيث الاستماع الجيد ، والتى تتسع لما يقرب من عشرة آلاف من البشر عند النهاية البعيدة من خشبة مسرح ، التى تبدو مثل حدوة الحصان ، كان يوجد حائط عال ، وفى القاع كانت توجد أبواب أو أقواس للدخول والخروج . لكن الممثلين ، الذين يمثلون الآلهة كانوا يهبطون لأسفل خشبة المسرح من قمة الحائط واقفين على منصات مربوطة بحبال وبكرة . كان اختراع "الإ له من ماكينة" ، هو الشبيه البصرى لآلهة هابطة من قمة جبل الأولمب وتعود إليها .

كانت ذروات القصة صعبة قبل خمسمائة عام ، تماما كما هى الآن . لكن كتاب المسرح القدماء كان لديهم مخرج . كان يمكنهم أن يفبركوا قصة ويلوون نقاط التحول حتى يصبح المتفرجون على حافة مقاعدهم الحجرية ، ثم إذا كانت إبداعيتهم قد نضبت وافتقدت الذروة الصادقة ، فإن التقليد كان يسمح لهم أن يراوغوا المشكلة بواسطة سحب إله إلى خشبة المسرح جاعلين أبولو أو أثينا تحل المشكلة ، من يعيش ، من يموت ، من يتزوج ممن ، ومن يكون ملعونا إلى الأبد .

لم يتغير أى شىء منذ ألفين وخمسمائة سنة . ما يزال الكتاب اليوم يطبخون القصص التى لا يستطيعون إنهاءها . وبدلا من إسقاط إله كى تضع له نهاية ، فإنهم يستخدمون "أفعال الإله" - الإعصار ، الذى ينقذ العاشقين فى فيلم الإعصار **HURRICANE** ، أو دهس لفيل الذى يحل مثلث الحب فى فيلم **ELEPHANT WALK** ، أو الحوادث التى تنهى الأمر فى فيلمى **THE POSTMAN RINGS TWICE**و**unbearable lightness of being** ، وتى ركس الذى يظهر فى الوقت المناسب كى يلتهم الطير الجارح فى فيلم حديقة الديناصورات **JURASSIC PARK .** .

الآلية المفتعلة لا تزيل فقط كل المعنى والعاطفة ، بل تُعدُّ إهانة للمشاهدين . كلنا نعرف أننا يجب أن نختار ونفعل من أجل الأفضل أو الأسوأ ، كى نقرر معنى فى حياتنا . لن يأتى أى فرد أو شىء بالمصادفة على طول المدى كى يتحمل المسئولية عنا بغض النظر عن المظالم والفوضى التى تحيط بنا . قد تبقى محتجزا فى زنزانة كل حياتك بسبب جريمة لم ترتكبها . لكن ، سيكون عليك أن تنهض كل صباح لتصنع معنى . هل أضرب رأسى بهذا الحائط ، أو يجب على أن أخرج أيامى بقيمة ؟ إن حياتنا فى أيدينا ، بينما الآلية المفتعلة إهانة ، لأنها كذبة .

الاستثناء الوحيد ، أفلام اللابنية ، التي تحل فيها المصادفة بديلا عن السببية : حين تبدأ أفلام مثل **WEEKEND ,CHOOSE ME ,STRANGERS IN THE PARADISE** **AFTER HOURS**، بمصادفة ، تتطور بصدفة ، تتطور بمصادفة وتنتهى بمصادفة . حين تحكم المصادفة القصة ، فإنها تخلق معنى جديدا مهما ، وهو أن الحياة عبث .

مشكلة الكوميديا :

يشعر كتاب الكوميديا عادةً أن المبادئ التى ترشد كاتب الدراما لا يمكن تطبيقها فى عالمهم الموحش . لكن سواء أكانت مأساة باردة أم هزلية بجنون ، فالكوميديا تُعدُّ ببساطة شكلا آخر من الحكى . ومع ذلك ، هناك استثناءات تبدأ من الفصل العميق بين الرؤى الكوميدية والرؤى المأساوية للحياة .

يعجب كاتب الدراما بالإنسانية ، ويخلق أعمالا تقول فى جوهرها : تُعدُّ الروح الإنسانية تحت أسوأ الظروف رائعة . تظهر الكوميديا أنه فى أفضل الظروف ، فإن البشر يجدون طريقةً ما ، لكى ينهضوا .

حين ننظر خلسة إلى ما وراء قناع الكوميديا الساخر ، نجد مثاليا محبطا . الحساسية الكوميدية تريد أن يكون العالم كاملا ، لكن حين تنظر حولها تجد الجشع والفساد والحماقة . تكون النتيجة فنانا غاضبا ويائسا . إذا شككت فى ذلك فادع أحدهم على العشاء . لقد ارتكب كل مضيف فى هوليود تلك الغلطة : دعنا ندعو بعض

كتاب الكوميديا إلى الحفل ! سيجعل ذلك الأشياء أكثر بهجة" بالتأكيد . . حتى يصل أشباه الأطباء .

ومع ذلك ، فإن أولئك المثاليين الغاضبين يعرفون أنهم إذا حاضروا العالم عن أى مكان متعفن ؛ فلن ينصت إليهم أحد . لكن إذا جعلوا المجد تافها وأنزلوا السراويل عن المتعجرفين وإذا كشفوا عن استبداد المجتمع وحماقته وجشعه وجعلوا الناس تضحك ، فربما تتغير الأشياء . وكذا ، فليبارك الله كتاب الكوميديا . فكيف ستكون الحياة من دونهم ؟

تكون الكوميديا فنا خالصا : إذا ضحك المشاهدون ، فإنها تصلح ، واذا لم تجعلهم يضحكون فإنها لا تصلح . نهاية المناقشة . هذا السبب فى أن النقاد يكرهون الكوميديا ، لأنه ليس هناك ما يقال . إذا كان لابد من أن أقول إن فيلم CITIZEN CANE تمرين مثقل لعرض مسرحى صاخب ، مسكون بشخصيات مجسمة ، ملتوية بهيمنة حكى القصص ، محشوة تماما بتضاد ذاتى فرويدى وبكليشيهات بيراندلية ، صنعت بواسطة أيدٍ ثقيلة تفاخر كى تضغط العالم ، عندئذ قد نتخاصم إلى الأبد ، لأن مشاهدى فيلم المواطن كين صامتون . لكن إذا كان لابد أن أقول إن فيلم CALLED WANDA FISHA ليس مرحا ، ستشفق على وتبتعد عنى . فى الكوميديا ، يسوى الضحك كل الخلافات .

يفتتن كاتب الدراما بالحياة الداخلية ، والأهواء والخطايا ، والجنون ، ولأحلام القلب البشرى . لكن ليس الكاتب الكوميدى . إنه يركز على الحياة الاجتماعية – البلاهة والغطرسة والوحشية فى المجتمع . يختار كاتب الكوميديا مؤسسة معينة يشعر أنها مغلفة بالنفاق والغباء ، ثم يلجأ إلى الهجوم . غالبا يمكن أن نكتشف المؤسسة الاجتماعية التى يهاجمها بملاحظة عنوان الفيلم . فيلم THE RULING CLASS يهاجم الثراء ، وبالمثل أفلام TRADING PLACES , A NIGHT AT THE OPERA , MY MAN GODFREY . فيلم M*A*S*H ، يهاجم العسكر ، وكذلك يفعل فيلم PRIVATE BENJAMIN ، وفيلم STRIPES ، وهناك أفلام كوميدية رومانسية ، مثل HIS GIRL FRIDAY, THE LADY EVE ,WHEN HARRY MET SALLY ، وهى أفلام تهجو مؤسسة المغازلة .

كما أن هناك أفلاما مثل ANIMAL HOUSE , NETWORK, POLICE ACADEMY, THIS IS SPINAL TAP , PRIZE'S HONOR تهاجم التليفزيون والمدرسة والجمعيات وموسيقى الروك آند رول والمافيا والمسرح وسياسات الحرب الباردة والكنيسة الكاثوليكية والمعسكر الصيفى على التوالى . إذا استحوذ نوع من الأفلام على كم وافر من الأهمية الذاتية ، فإنه يكون عرضة للسخرية ؛ مثل أفلام AIRPLANE YOUNG FRANKENSTEIN , NAKED GUN . لقد أصبح ما كان يعرف بكوميديا السلوك ، كوميديا موقف – ملهاة حول سلوك الطبقة الوسطى .

حين لا يستطيع مجتمع أن يسخر من مؤسساته ، فإنه لا يستطيع أن يضحك . قد يكون أقصر كتاب كتب تاريخ الفكاهة الألمانية ، تلك الثقافة التى عانت من نوبات خوف من السلطة يبعث الشلل . تكمن الكوميديا فى قلب فن غاضب مضاد للمجتمع . يكون على الكاتب ، لكى يحل مشكلة ضعف الكوميديا أن يسأل : مم أنا غاضب ؟ فسيجد ذلك الجانب من المجتمع الذى يسخن دمه ، فيبدأ هجومه .

التصميم الهزلى :

ينتزع المشاهدون باستمرار حفنات من المستقبل دافعين أنفسهم عبرها ، وهم يريدون أن يعرفوا الناتج . لكن الكوميديا تسمح للكاتب أن يوقف عجلة السرد ، التصور الأمامى الذى يواجه ذهن المشاهدين ويحرفه إلى مشهد سرد دون أى غرض قصصى . إنه هناك فقط ، ودون سبب محدد .

فى فيلم LITTLE SHOP OF HORRORS مريض ماسوشيستى (بيل موراى) يزور طبيب أسنان ساديًا (ستيف مارتين) ، وبينما هو يتضام على الكرسى ، يقول : " إننى أريد قناة أصلية طويلة بليدة " . إنه ضحك ساحر ، لكن ليس له أية صلة بالقصة . إذا تم بتره ، فلن يلاحظ أحد ذلك . لكن هل يجب أن يبتر ؟ يا للجحيم ، لا ، لأنه هستيرى . كيف يمكن رواية قصة صغيرة ، وكيف يمكن وضع الكوميديا فى الفيلم ؟ راقب الأخوة ماركس ؛ إنها قصة حادة ، كاملة ، لها حدث محفز ، ذروة فصلٍ أولٍ ،

ثانٍ وثالثٍ ، فدائما يمسك الأخوة ماركس بالفيلم معا . . من أجل إجمالى وقت العرض ، الذى كان نحو عشر دقائق ، بينما الثمانون دقيقة الأخرى مستسلمة لعبقرية الأخوة ماركس .

الكوميديا تسمح بمصادفات من الدراما ، وقد تسمح حتى بنهاية آلية مفتعلة . وذلك إذا تم عمل شيئين : أولا ، بجعل المشاهدين يشعرون أن البطل قد عانى كثيرا . ثانيا ، إنه لاييأس أبدا ولا يفقد الأمل ، وتحت هذه الظروف ربما يفكر المشاهدون :" أوه ، يا للجحيم ، فلتعطه إياها " .

فى فيلم **THE GOLD RUSH** فى الذروة الشاب الصغير (شارلى شابلن) تقريبا متجمد حتى الموت حين تدفع عاصفة ثلجية بعنف كبينته من على الأرض مطيِّرة إياها وهو بها عبر آلاسكا ، ثم تسقطه بقوة على منجم ذهب . قطع وانتقال إلى : لقد أصبح غنيا ، يرتدى ملابس فريق بيسبول ، مدخنا سيجارا ، وعائدا إلى الولايات المتحدة . إنها مصادفة كوميدية تجعل المشاهدين يفكرون "لقد أكل هذا الفتى حذاءه ، وكان تقريبا مستغلا تماما بواسطة عمال المناجم الآخرين ، كاد أن يلتهمه دب مرقط ، مرفوضا من فتيات المراقص - لقد مشى كل الطريق إلى آلاسكا . امنحه فترة راحة".

الفرق الواضح المهم بين الكوميديا والدراما أن : كليهما يحول المشاهد مع دهشة واستبصار ، لكن فى الكوميديا حين تتكسر الفجوة ، تفجر المفاجأة أكبر الضحكات .

فى فيلم سمكة تدعى واندا : يأخذ آرشى واندا إلى عش حب مستعار . تراقبه من خلال شرفة النوم وهى تلهث وتتوقع ، بينما يرقص آرشى على قدم واحدة حول الغرفة مجردا من ملابسه عاريا مرتلا شعرا روسيا يجعلها تتأثر . يضع ملابسه الداخلية على رأسه ، ويعلن عن نفسه متحررا من ضعف الخوف . . يفتح الباب ، وتدخل أسرة بكاملها . فجوة قاتلة بين توقع ونتيجة .

خذ فى اعتبارك ببساطة ، أن الكوميديا تعد قصة فكهة ، نكتة متدحرجة . حين تضيء خفة الدم السرد ، فإنها وحدها لاتصنع كوميديا حقيقية . وبالأحرى ، فإن خفة الدم تخلق غالبا نوعًا مهجنا من أكثر من نوع ، مثل الدراما الكوميدية (فيلم آنى هول

ANNIE HALL) ، الجريمة الكوميدية (فيلم أسلحة صغيرة (LETHAL WEAPON ستعرف أنك كتبت كوميديا حقيقية ، حين تجلس ضحية برىء وتقذف عليه قصتك . أخبره فقط بما حدث بدون اقتباس حوار ظريف أو حيل بصرية ، وسيضحك . فى كل مرة تحول فيها المشهد سيضحك حوله ثانية ، سيضحك ثانيةً حول . . ضحك ، وفى النهاية ستجده على الأرض . هذه كوميديا . لقد كتبت . .شيئا آخر .

ومع ذلك ، لا يكون الحل موجودا فى محاولة أن تبتكر عدة سطور ماهرة ، أو تلقى بفطيرة فى الوجه . تأتى الضحكات بشكل طبيعى حين يستدعى بناء الكوميديا ذلك . وبدلا من ذلك ، ركز فقط على نقاط التحول . ومن أجل كل حدث اسأل أولا "ما هو عكس ذلك ؟" ثم تقدم به خطوة أبعد إلى "ما غير المألوف من ذلك ؟" أنشئ فجوات من مفاجآت كوميدية - اكتب قصة ممتعة .

مشكلة وجهة النظر :

لوجهة نظر كاتب السيناريو معنيان ؛ أولا ، نحن نسميها عادةً لقطات وجهة نظر . مثلا :

داخلى . غرفة الطعام - نهارا .

يرتشف جاك القهوة حين يسمع فجأةً صوتًا شديدًا لكابح سيارةٍ وصدمة تهز البيت ، فيندفع إلى النافذة .

وجهة نظر جاك :

خارج النافذة : سيارة تونى مصطدمة ومهشمة بباب الجراج ، وابنه على المرج مخمورا ، يغنى مترنحا .

عَلَى جاك :

وهو يفتح النافذة بغضب .

ومع ذلك ، يكون المعنى الثانى مطابقا لرؤية الكاتب . لكن ، من أى وجهة نظر يكتب كل مشهد ؟ من أى وجهة نظر يكون سرد القصة ككل ؟

وجهة نظر داخل مشهد :

يكون لكل قصة وقت وزمن معينين ، مشهداً وراء مشهد ، بينما نتخيل أحداثا فى أى فضاء نضع أنفسنا كى نتخيل الفعل ، هذه هى وجهة النظر - الزاوية التى نتخذها لكى نصف سلوك شخصياتنا ، تفاعلاتها مع بعضها البعض ومع البيئة . كيف نصنع اختياراتنا لوجهات نظر لها تأثير ضخم على كيفية تفاعل القارئ مع المشهد ، وكيف سيضعه المخرج تاليا على المسرح ، ويصوره ؟

يمكننا أن نتخيل أنفسنا فى أى مكان ، ٣٦٠ درجة حول فعل أو فى مركز فعل متطلعين من خلال ٣٦٠ درجة مختلفة - من أعلى فوق الفعل أو تحته أو فى أى مكان داخله . لكل اختيار من وجهة النظر تأثير مختلف من تعاطف وعاطفة .

مثلا ، استكمالا لمشهد الأب / الابن أعلاه ، ينادى جاك تونى إلى النافذة ويتناقشان . يطلب الأب أن يعرف لماذا يكون ابن فى كلية الطب مخمورا ويعرف أن الجامعة قد طردته . تونى بسرحان فى حالة ذهول . يقتفى جاك آثاره عبر المنزل إلى الشارع ويواسى ابنه .

توجد أربعة اختيارات من وجهات النظر مختلفة تماما فى هذا المشهد : الأولى ضع جاك بشكل كلى فى مركز خيالك . تتبعه من المائدة إلى النافذة ، مشاهدا مايرى وردود أفعاله عليها . ثم تحرك معه عبر المنزل إلى الشارع ، بينما يطارد تونى كى يحتضنه . الثانى افعل الشيء نفسه مع تونى . امكث معه بشكل كلى ، بينما يدفع سيارته فى الشارع عبر المرج ثم إلى باب الجراج . اظهر ردود أفعاله حين يحجل

خارجا من الحطام ليواجه أباه عند النافذة . خذه إلى الشارع ثم فجأةً أدره بينما والده يهرول نحوه كى يعانقه . الثالث تنقل من وإلى وجهة نظر جاك ووجهة نظر تونى . الرابع ، خذ وجهة نظر محايدة . تخيل كل وجهات النظر تلك ، كما قد يفعل كاتب الكوميديا على مسافة وبصورة جانبية .

الأولى تشجعنا على أن نتعاطف مع جاك ، والثانية تطلب التعاطف مع تونى ، والثالثة تقربنا من كليهما ، والرابعة لا تقربنا من أيهما ، وتجعلنا نضحك عليهما .

وجهة النظر داخل القصة :

إذا أمكنك أن تجلب للأعضاء المشاهدين فى فيلم معين مدته ساعتان ، علاقة مرضية مركبة وعميقة وتفهما وإنهماكا مع شخصية واحدة فقط ، يحملهما معه مدى الحياة ، فإنك تكون قد قمت بأكثر مما تفعل معظم الأفلام عادةً . وبشكل عام ، فإنه مما يعزز السرد أن تقوم بتصميم كل القصة من وجهة نظر البطل - أن تتوحد مع البطل ، وذلك بجعله فى مركز عالمك المتخيل ، ثم تعرض القصة كلها ، حدثا وراء حدث ، مع بطل الرواية . سيشهد المشاهدون الأحداث فقط عندما يواجههم البطل . يعدّ هذا بوضوح الأسلوب الأكثر صعوبة فى سرد قصة .

الأسلوب السهل ، أن تنتقل بسرعة عبر الزمن والفضاء ملتقطا مقادير ضئيلةً وقطعا ، لتسهل العرض ، لكن ذلك يجعل القصة مفككة فاقدة للتوتر . مثل المنظر المحدد وتقليد النوع والفكرة الحاكمة . تشكل القصة من وجهة نظر البطل ، فتصنع بذلك نظاما خلاقا لا يرهق الخيال ويحقق أفضل ما لديك من عمل . تكون النتيجة شخصية وقصة محكمتين ناعمتين وقابلتين للتذكر .

كلما قضيت وقتا أطول مع شخصية ، كبرت الفرصة كى تشهد اختياراتها . وتكون النتيجة مزيدا من التعاطف والتماهى بين المشاهدين والشخصية .

مشكلة الإعداد :

وهم الإعداد ، أن العمل الصعب فى القصة يمكن أن يتم تفاديه عن طريق اختيار عمل أدبى تحيله ببساطة إلى سيناريو . ولن تكون تلك الحال تقريبا ، فلكى نتمكن من صعوبات الإعداد ، فإننا لابد أن ننظر ثانية إلى تعقد القصة .

لدينا الآن فى القرن العشرين ثلاث وسائل لسرد قصة : نثر (رواية ، رواية قصيرة ، وقصة قصيرة) ، المسرح (مسرحية تقليدية ، موسيقية ، أوبرا ، مسرحية صامتة ، وباليه) ، والشاشة (السينما والتليفزيون) . كل وسيلة تسرد قصصا معقدة بواسطة تقديم شخصيات فى صراع فى وقت واحد على كل مستويات الحياة الثلاثة ، ومع ذلك ، فإن لكل منها قوة مميزة وجمالاً متأصلاً فى كل واحد من هذه المستويات .

تكمن قوة الرواية الفريدة وروعتها فى تصوير الصراع الداخلى بطريقة درامية . هذا ما يمكن للنثر أن يفعل على نحو أفضل ، أفضل كثيرا من المسرحية والفيلم . ينزلق الروائى برقة وكثافة وشعرية خيالية سواء بالضمير الأول أو الشخص الثالث ، ليعكس على خيال القارئ الاضطراب الخاص للصراع الداخلى . يبرز الصراع الشخصى الإضافى فى الرواية عبر وصف وصور كلامية لشخصيات تصارع المجتمع أو البيئة ، بينما يتشكل الصراع الشخصى من خلال الحوار .

الأمر الفريد والمحمود فى المسرح ، هو تصوير الصراع الشخصى على نحو درامى . هذا ما يقدمه المسرح بشكل أفضل ، عن الرواية والفيلم . المسرحية العظيمة ، حوار خالص ، ربما يكون ٨٠٪ منه مسموعا ، و ٢٠٪ للعين . الاتصال غير اللغوى - الاشارات والنظرات ، وممارسة الحب ، والصراع ، كلها مهمة ، ولكن تدير الصراعات الشخصية ، تديرها بشكل جيد أو سيىء من خلال الكلام . أو فوق ذلك يمتلك كاتب المسرح رخصة لا يمتلكها كتاب السيناريو ، فقد يكتب حوارا بطريقة لم يتحدث بها كائن بشرى من قبل . قد يكتب ليس مجرد حوار شعرى ، لكن مثل شكسبير ، وت.س . إليوت ، وكريستوفر فراى ، قد يستخدم الشعر نفسه حواراً ، ليحمل التعبير عن صراع شخصى إلى ذرى لا يمكن تصور مداها . بالإضافة إلى ذلك ، فإن لديه الصوت الحى للممثل لكى يضيف ظلالا وترددات يرتفع بها الصراع عاليا .

يصور الصراع الداخلى فى المسرح بشكل درامى عبر النص الفرعى . بينما يستحضر الممثل الشخصية إلى الحياة من الداخل ، فإن المشاهدين يرون عبر الأقوال والأفعال الأفكار والمشاعر التى تحتها . ومثل الرواية المكتوبة بضمير المتكلم ، يمكن للمسرح أن يرسل شخصية ذات مئزر فى مناجاة كى تتكلم بحميمية مع المشاهدين . ومع ذلك ، لن يكون من الضرورى أن تسرد الحقيقة من خلال خطاب مباشر أو إذا كانت مخلصة ، فلن تكون حياتها الداخلية قابلة للفهم وإن سردت كل الحقيقة . تكمن قوة المسرح فى أنه يصور الصراع الداخلى على نحو درامى عبر نص متسع غير منطوق به ، لكنه محدود بالمقارنة مع الرواية . يمكن للمسرح أيضا أن يعرض صراعات الشخصيات الإضافية ، لكن كم من أفراد المجتمع يمكن أن يلتقطها ؟ كم من مجموعات البيئة ودعائمها ؟

تكمن قوة السينما الفريدة وبراعتها فى تصوير الصراع الشخصى الإضافى بشكل درامى من خلال صور كائنات بشرية ضخمة وحية مغلفة داخل مجتمعها وبيئتها ، وهى تكافح الحياة . هذا هو ما يمكن للفيلم أن يقوم به بشكل أفضل من المسرحية والرواية . إذا كان علينا أن نأخذ إطارا مفردا من فيلم **BLADE RUNNER** ، ونطلب من أفضل صاحب أسلوب نثرى فى العالم أن يبدع معادلا لغويا من ذلك العمل ، فإنه يمكن أن يملأ صفحة بعد صفحة بكلمات ، ولن يقبض أبدا على الجوهر ، وهذه صورة واحدة فقط من آلاف الصور المركبة ، التى تتدفق عبر تجربة المشاهد .

يشكو النقاد غالبا من مشاهد المطاردة المتتالية ، كما لو كانت ظاهرة جديدة . كان أول اكتشاف عظيم للسينما الصامتة هو المطاردة ، بين شارلى شابلن المفعم بالحياة وشرطة كيستون ، آلاف من أفلام الوسترن ، معظم أفلام د . و . جريفيث ، أفلام . **BEN HUR ,THE BATTLESHIP POTEMKIN ,STORM OVER ASIA ,SUNRISE** تكمن المطاردة حين يطارد كائن بشرى بواسطة مجتمع مناضلا عبر عالم مادى ، كى يهرب و ينجو . إنه صراع شخصى إضافى خالص ، سينما خالصة ، الشىء الطبيعى جدا ، الذى تريد أن تقوم به مع كاميرا وماكينة تركيب .

يجب على كاتب السيناريو ، كى يعبر عن صراع شخصى أن يستخدم حوارا صريحا . حين نستخدم لغة مسرحية على الشاشة ، فسوف يكون رد فعل المشاهدين الصحيح "إن الناس لا تتكلم هكذا" ، وذلك بخلاف الحالة الخاصة لتحويل أعمال شكسبير للسينما ، فإن كتابة السيناريو تتطلب حديثا طبيعيا . ومع ذلك ، فإن الفيلم يكتسب قوة كبيرة فى الاتصال غير اللغوى . مع لقطة قريبة وإضاءة وزاوية ذات فروق دقيقة وتعبيرات على الوجه وإشارات تصبح بليغة جدا . ومع ذلك ، فإن كاتب السيناريو لا يستطيع أن يصور الصراع الشخصى على نحو درامى القوة الشعرية نفسها للمسرح . تصوير الصراع الداخلى دراميا على الشاشة ، يتم كله فى النص الفرعى ، حيث تنظر الكاميرا عبر وجه الممثل إلى أفكاره ومشاعره . حتى السرد الشخصى المباشر للكاميرا فى فيلم **ANNIE HALL** أو اعتراف سايرى فى فيلم **AMADEUS** ، مزود بطبقات من نص فرعى . يمكن التعبير عن الحياة الداخلية على نحو مؤثر فى فيلم ، لكنه لن يصل أبدا إلى كثافة وتعقد رواية .

هذا مستقر الأرض الأخير . والآن ، تخيل مشاكل الإعداد . لقد أنفقت مئات الملايين من الدولارات على مدى عقود ، وذلك لعرض حقوق الفيلم للأعمال الأدبية ، تلك التى رميت عندئذ فى أحضان كتاب السيناريو ، الذين قرءوها ومضوا مهرولين يصرخون : "لاشىء يحدث ! كل الكتاب موجود فى رأس الشخصية !" ولذلك ، فإن أول مبدأ للإعداد : كلما كانت الرواية خالصة ، وكلما كانت المسرحية خالصة كان الفيلم أسوأ .

لايعنى "النقاء الأدبى" إنجازا أدبيا . نقاء رواية يعنى أن السرد قائم كليةً عند مستوى من الصراع الداخلى مستخدما حدودا لغوية ، لكى يحث على تقدم وذروة قصة مع استقلال نسبى للقوى الاجتماعية والبيئية للشخصية : رواية عوليس لجويس . كما يعنى نقاء المسرح أن السرد قد وضع بشكل كلى عند مستوى صراع شخصى مستخدما الكلمة المنطوقة بمدخل شعرى ، لكى يحث على تقدم وذروة قصة مع استقلال نسبى لقوى داخلية واجتماعية وبيئية : إليوت فى مسرحية حفل كوكتيل .

لقد فشلت محاولات إعداد الأدب "الخالص ، وذلك لسببين : أولاً : استحالة جمالية الصورة موجودة قبل اللغة منذ زمن ما ، فليس هناك معادل سينمائى أو لا توجد حتى تقريبات لصراعات مدفونة فى اللغة المحكمة لأساتذة الرواية والمسرحيين . ثانيا : حين تحاول موهبة أقل أن تعد عملا عبقريا ، ما الأكثر احتمالا ؟ هل ترتفع موهبة أقل إلى مستوى عبقرى ، أو يهبط عبقرى إلى مستوى المعد ؟

شاشات العالم مبقعة غالبا بواسطة صانعى أفلام مدعين يريدون أن يُنظر إليهم على أنهم فللينى آخر أو برجمان ، لكنهم على عكس فللينى وبرجمان لا يستطيعون أن يبدعوا أعمالا أصيلة ، وهكذا يمضون إلى وكالات تمويل مدعية أيضا مع نسخة من بروست أو وولف فى يدهم واعدين أن يقدموا فنا للجماهير . يمنح البيروقراطيون الأموال ويهنئ السياسيون أنفسهم فى دوائرهم لتقديمهم فنا للجماهير ، ويحصل المخرج على شيك ويتلاشى الفيلم فى خلال أسبوع .

إذا كان لابد من الإعداد ، فاهبط درجة أو درجتين من الأدب "الخالص وابحث عن قصص يكون الصراع فيها موزعًا على كل المستويات الثلاثة . مع تشديد على الشخصى الإضافى . لا يمكن تدريس جسر على نهر كواى لبيير بول بجانب أعمال توماس مان وفرانز كافكا فى فصول ما بعد التخرج ، لكنه عمل جيد مسكون بشخصيات معقدة تدفعها صراعات داخلية وشخصية ، ومعروضة بشكل درامى فى المقام الأول على المستوى الشخصى الإضافى . وبناءً على ذلك ، أصبح إعداد كارل فورمان ، فى نظرى ، أفضل أفلام ديفيد لين .

كى تقوم بإعداد عمل ، عليك أولا أن تقرأه كله دون أخذ أى ملاحظات حتى تشعر أنك قد تشبعت بروحه . لاتصنع أى اختيارات أو خطة تحرك حتى تكون قد اختلطت بمجتمعه وقرأت وجوه شخصياته وشممت رائحتها . كما بالنسبة للقصة التى تبتكرها من الصفر ، فإنك يجب أن تنجز معلومات شديدة الأهمية ، ولا تفترض أبدا أن الكاتب الأصلى قد أدى واجبه . بعد القيام بذلك، اختزل كل حدث فى عبارة من جملة أو جملتين ، وليس أكثر . لا علم نفس ولا علم اجتماع . مثلا "يمشى فى المنزل متوقعا مواجهة مع زوجته ، لكنه يكتشف مدونة موجزة تخبره أنها قد تركته إلى رجل آخر".

بعد عمل ذلك ، اقرأ الأحداث واسأل نفسك : "هل هذه القصة مروية جيدا ؟" ، ثم نشط نفسك ، فإنك ستكتشف فى تسع مرات من عشر أنها ليست كذلك . ولا يعنى أن الكاتب قد قدم مسرحية على خشبة المسرح أو طبع رواية ، إنه قد أتقن الصنعة . القصة هى أصعب شيء نقوم به كلنا . كثير من الروائيين ضعفاء فى الحكى وكتاب المسرح أكثر ضعفا ، أو أنك ستكتشف أنه قد تم سردها بجمال وأن العمل متقن كالساعة . ولكنها أربعمائة صفحة من الطول ، أكثر ثلاث مرات مما يمكنك استخدامه لفيلم ، واذا استبعد ترسًا فإن الساعة ستتوقف عن الإخبار بالوقت . فى كلتا الحالتين ، فإن عملك لن يكون إعدادا بل إعادة اختراع . المبدأ الثانى للإعداد : كن على استعداد لإعادة الاختراع .

قم بسرد القصة بإيقاعات فيلمية ، بينما تحافظ على روح الأصل . لكى تعيد الاختراع : ليس مهما وفق أى نظام تم سرد أحداث الرواية ، فأعد تنظيمها فى سياقها الزمنى من البداية وحتى النهاية كما لو كانت سيرا حياتية . ابتكر من هذا السياق فكرة عامة أولية ، مستخدما تصميمات قيمة من العمل الأصلى كلما أمكن ، لكن مع حرية أن تبتر أى مشاهد وابتكار مشاهد جديدة عند الضرورة . أعظم اختبار على الإطلاق ، أن تحول ما هو ذهنى إلى مادى . لا تحشُى أفواه الشخصيات بحوار يعبر عن الذات ، بل قدم تعبيرا بصريا عن صراعاتها الداخلية . وهذا ما ستنجح أو تفشل فيه . ابحث عن تصميم يعبر عن روح الأصل ويبقى رغم ذلك فى إيقاعات الفيلم متجاهلا المخاطرة بأن يقول النقاد "لكن الفيلم ليس مثل الرواية" .

تتطلب جماليات الشاشة غالبا إعادة اختراع القصة حتى عندما يكون الأصل مسرودا بامتياز له حجم الفيلم الروائى . وكما قال ميلوس فورمان لبيتر شافر ، فى أثناء إعداد فيلم **AMADEUS** من المسرح للسينما "إن عليك أن تمنح ميلادا لطفلك للمرة الثانية" ، والنتيجة أن العالم الآن أصبح لديه نصان ممتازان عن القصة نفسها ، كلاهما صادق فى مجاله . فى أثناء الصراع فى عملية الإعداد ، ضع هذا فى ذهنك : إذا كانت إعادة الاختراع تنحرف جوهريا عن الأصل – مثل فيلمى **DANGEROUS LIAISONS PELLE THE CONQUEROR** ، وكان الفيلم ممتازا

فسيخلد النقاد إلى الصمت . لكن إذا مزقت النص الأصلى - مثل فيلمى **THE SCARLET LETTER , THE BONFIRE OF THE VANITIES** ولم تصنع عملا جيدا أو رديئا مكانه ، فتجنب ذلك .

كى تتعلم الإعداد ادرس عمل روث براور جابفالا . فهى ، من وجهة نظرى ، أفضل رواية معدة للشاشة فى تاريخ السينما . هى بولندية ، مولودة فى ألمانيا ، وتكتب باللغة الإنجليزية . وبعد أن أعادت اختراع جنسيتها فأصبحت أستاذة فى إعادة اختراع الفيلم . مثل ساحر أو وسيط روحانى ، تسكن ألوان وروح الكتاب الآخرين . اقرأ **Quartile , A Room With A View , The Postonians** ، انتزع نسيلة من كل رواية ، ثم مشهداً وراء مشهد ، قارن عملك بعمل جابفالا . ستتعلم الكثير .

لاحظ أنها والمخرج جيمس إيفورى يربطان نفسيهما بالروائيين الاجتماعيين - جين رايس ، و أ . م . فورستر ، وهنرى جيمس - ويعرفان أن الصراعات الأولية ستكون إضافة للشخصية جذابة بالنسبة للكاميرا .

على الرغم من أن التعبيرية الطبيعية للسينما الزائدة عن الشخصية لا ينبغى أن تقيدنا . وبالأحرى ، إن التحدى الذى يقبله دائما صناع الأفلام ، هو البدء من صراع اجتماعى / بيئى يقودنا إلى تعقيدات للعلاقات الشخصية . أن تبدأ على سطح ما يقال ويفعل ، ويرشدنا إلى فهم الحياة الداخلية غير المنطوق وغير الواعى - أن تسبح ضد التيار وتنجز فى الفيلم ما يفعله كاتب المسرحية أو الروائى بسهولة .

للسبب نفسه ، فإن كاتب المسرح والروائى يفهمان أن تحديهما أن يقدما على خشبة المسرح أو على الورق ما يقوم به الفيلم بشكل أفضل . لقد تطور أسلوب فلوبير السينمائى المشهور ، قبل أن توجد السينما بزمن طويل . كان إيزانستاين يقول إنه تعلم كيف يقوم بالقطع فى الفيلم من قراءة تشارلز ديكنز . سيولة شكسبير المذهلة فى الزمن والفضاء توحى بوجود خيال تواق إلى الكاميرا . عرف كبار رواة القصص دائما أن شعار "اعرض ، لاتقص" ، هو العمل الإبداعى النهائى : أن تكتب بنقاء بأسلوب بصرى ، أن تعرض عالما طبيعيا لكائن بشرى طبيعى وأن تعبر عن تعقد الحياة دون أخبار .

مشكلة الميلودراما :

لتفادى الاتهام بأن "هذا النص ميلودرامى" يتفادى كتاب عديدون كتابة المشاهد الكبيرة ذات الأحداث المؤثرة القوية ، وبدلا من ذلك يكتبون مخططات مختصرة يحدث فيها قليل من أى شىء معتقدين أنها بارعة . يعدّ هذا غباء ، فلا شىء مما يفعله كائن بشرى بنفسه أو من نفسه يعدّ ميلودراما أو تمثيلا مبالغا فيه ، لأن الكائنات البشرية قادرة على القيام بأى شىء . تسجل الصحف اليومية فصولا من تضحيات بالنفس ضخمة ؛ من أعمال القسوة والجسارة والجبن وأعمال قديسين ومستبدين ، من الأم تيرايزا إلى صدام حسين . إن أى شىء يمكن أن تتخيل أن يقوم به البشر ، وقد قاموابه فعلا وبطرق لا يمكن أن تتخيلها . لا شىء منها ميلودرامى بل هى ببساطة أفعال إنسانية .

الميلودراما ليست نتيجةً للمبالغة فى التعبير بل نتيجة نقص الدافع ، ليست كتابة أشياء كبيرة جدا بل هى كتابة برغبة صغيرة جدا . إن قوة حدث يمكن أن تكون عظيمة بقدر مجمل أسبابها . إننا نشعر بأن مشهدا ما ميلودراما ، إذا لم نستطع أن نصدق أن الدافع يتناسب مع الحدث . لقد أبدع الكتاب منذ هوميروس وشكسبير وبرجمان مشاهد متفجرة لا يمكن لأحد أن يصفها بأنها ميلودراما ، لأنهم عرفوا كيف يحفزوا الشخصيات . إذا كنت تستطيع أن تتخيل دراما أو كوميديا عالية ، فاكتبها ، لكن انقل القوى التى تقود شخصياتك إلى معادل لأقصى درجات أحداثها أو تجاوزها، وسوف نعانقك من أجل إيصالنا إلى نهاية الخط .

مشكلة الفجوات :

"الفجوة" وسيلة أخرى لفقدان المصداقية . وبالأحرى بدلا من نقص الدافع ، فإن القصة الآن تفتقد المنطقية ، لأن هناك حلقة مفقودة فى سلسة السبب والتأثير . لكن الفجوات مثل المصادفة ، تعدُّ جزءا من الحياة . فغالبا تحدث أشياء لأسباب لا يمكن تفسيرها . لذلك ، إذا كنت تكتب عن الحياة ، فقد تجد فجوة أو اثنتان طريقهما إلى سردك . المشكلة كيفية معالجتها .

إذا أمكنك أن توجد صلة بين الأحداث غير المنطقية وتغلق الفجوة ، فافعل . ومع ذلك ، فإن هذا العلاج غالبا ما يتطلب إبداع مشهد جديد ليس له هدف آخر سوى جعل ما حوله يبدو منطقيا مسببا شيئا أخرق يكون مقلقا مثله مثل الفجوة .

على أى حال ، اسأل : هل سيلاحظ ذلك ؟ فأنت تعرف أنها قفزة فى المنطق ، لأن القصة لاتزال هناك على مكتبك مع فجوتها محملقة فيك . لكن على الشاشة ، فإن القصة تنساب فى الزمن . وعندما تصل الفجوة ، فإن المشاهدين ربما لا يكون لديهم معلومات كافية عند هذه النقطة لكى يدركوا أن ما حدث ليس منطقيا أو ربما يحدث بسرعة جدا ، فيمر دون ملاحظة .

فى فيلم **CHINATOWN** تشخص آيدا سسشنس (ديان لاد) إيفيلين مولوراى وتستأجر ج . ج . جيتس كى يحقق مع هوليس مولوراى بتهمة الزنا . بعد أن يكتشف جيتس ما يبدو أنه علاقة ، فإن الزوجة الحقيقية تظهر مع محاميها ودعوى قضائية . يدرك جيتس أن شخصاً ما يود أن يدين مولوراى ، لكن قبل أن يتمكن من المساعدة ، يقتل الرجل . فى بداية الفصل الثانى تأتى مكالمة تليفونية لجيتس من آيدا سسشنس تخبره أنها ليست لديها أدنى فكرة بأن الأشياء يمكن أن تؤدى إلى جريمة قتل ، وتريده أن يعرف أنها بريئة . فى تلك المكالمة أيضا ، تعطى جيتس مفتاحا مهما للدافع على القتل . ومع ذلك ، فإن كلماتها موجزة جدا مما يجعله أكثر ارتباكا . ومع ذلك ، فإنه فيما بعد يضع المفتاح الذى أعطته له إلى جوار الأدلة الأخرى ، فيظن أنه يعرف من فعلها ولماذا .

مبكرا فى الفصل الثالث ، يجد آيدا سسشيس ميتة وفى حقيبة سفرها يكتشف بطاقة ممثل . وبكلمات أخرى ، فإن آيدا سسشنس لم يكن ممكنا لها أن تعرف ما قالته فى التليفون . يعد ذلك المفتاح تفصيلا حاسما لفساد واسع فى المدينة يتم بواسطة رجال أعمال من ذوى الملايين ومن موظفى الحكومة ، وهو شىء لم يكونوا ليخبروا به أبدا الممثلة ، التى استأجروها لكى تمثل شخصية زوجة الضحية . لكنها حين تخبر جيتس ، لم يكن لدينا أية فكرة عمن تكون آيدا سسيشنس وماذا يمكنها أو لا يمكنها أن تعرف . حين وجدت ميتة بعد ساعة ونصف الساعة ، فإننا لانرى الفجوة ، لأننا نكون عندئذ قد نسينا ما قالته .

لذا ، ربما لن يلاحظ المشاهدون . لكن ، ربما يلاحظون . ثم ماذا ؟ يحاول الكتاب الجبناء أن يردموا مثل هذه الفجوات بالرمال على أمل أن لا يلاحظها المشاهدون . وهناك كتاب آخرون يواجهون المشكلة بشجاعة . إنهم يعرضون الفجوة على المشاهدين ، ثم ينكرون أنها فجوة .

فى فيلم **CASABLANCA** ، فيرارى (سيدنى جرينستريت) الرأسمالى الكبير والمحتال ، الذى لا يفعل أى شىء أبدا إلا من أجل المال . لكنه عند نقطة معينة يساعد فيكتور لازلو (بول هينريد) فى إيجاد رسائل ثمينة للعبور ولا يريد شيئا فى المقابل . يعد ذلك بعيدا عن الشخصية وغير منطقى . لمعرفتهم بذلك ، يعطى الكاتب الخط لفيرارى : "لا أدرى لماذا أفعل هذا ، لأنه من المستحيل أن أكسب منه" . وبالأحرى ، بدلا من أن يخفوا الفجوة ، فالكتاب يعترفون بها مع كذبة جريئة ، إن فيرارى ربما يكون كريما بشكل مندفع . يعرف المشاهدون أننا غالبا ما نفعل أشياء لأسباب لا نستطيع تفسيرها . يكون ذلك مثار إطراء ، فيومئ المشاهدون مفكرين : "حتى فيرارى لا يستطيع أن يحصل عليها . حسنا . لنستمر مع الفيلم ."

فى فيلم **THE TERMINATOR** لا توجد فجوة – فهو مبنى على جحيم : فى عام ٢٠٢٩ يكون الإنسان الآلى قد أباد كل الجنس البشرى ، عندئذ فإن بقايا البشرية يقودها جون كونور ، تحول مد الحرب . وكى يبيد الروبوت (الإنسان الآلى) أعداءهم ، فإنهم يخترعون آلة للزمن ويعيدون الترمينيتور إلى عام ١٩٨٤ ، كى يقتل أم جون كونور قبل أن تلده . يعرف كونور باختراعهم ، فيرسل ضابطا شابا إلى الماضى ، هو ريس ، كى يحاول أن يدمر الترمينيتور أولا . إنه يعرف أن ريس لن ينقذ أمه فقط لكنه سيجعلها تحمل ، ولذلك يكون الضابط هو أباه . ماذا ؟

لكن جيمس كاميرون وجيل آن هيرد يفهمان كيفية إدارة السرد . إنهما يعرفان أنهما إذا مددا المنظر لمحاربين من المستقبل إلى شوارع لوس آنجلوس ، وأرسلاهما يزمجران لمطاردة تلك المرأة المسكينة ، فإن المشاهدين لن يسألوا أسئلة تحليلية ، وشيئا فشيئا يمكن أن يقبلوا مشروعهم . لكن احتراما لذكاء المشاهدين ، فإنهم يعرفون أيضا أنه بعد أن ينتهى الفيلم وفى أثناء تناول القهوة ، قد يقول المشاهدون:

"انتظر لحظة . .إذا عرف ريس أن كونور سيئ ." وما إلى ذلك ، ويمكن أن تبتلع الفجوات سرور المشاهدين ؛ لذلك ، فإنهم يكتبون مشهد الحل هذا .

تتجه سارة الحامل للبحث عن السلامة عند الجبال البعيدة فى المكسيك ، حيث تلد هناك وتنشئ ابنها لمهمته المستقبلية . فى محطة تزويد بالبنزين تملى مذكراتها على البطل الذى لم يولد بعد فى شريط مسجل ، وتقول بتأثر : "أنت تعرف ، يا بنى ، أننى لا أفهم ذلك . إذا كنت تعرف أن ريس سيكون أباك . .فلماذا . .؟ كيف ؟ وهل يعنى ذلك أن هذا سيحدث ثانية . . وثانية . . ؟" . ثم تتوقف ، وتقول : "أنت تعرف ، أنك يمكن أن تجن حين تفكر فى هذا الأمر ، وينتهى كل شىء ويفكر المشاهدون فى أنحاء العالم : "يا للجحيم ، إنها على صواب . إنه ليس أمرا مهما" . وهكذا يرمون المنطق بسعادة فى سلة المهملات .

(١٧)

الشخصية

دودة الذهن :

وأنا أتتبع تطور القصة عبر الثمانية والعشرين قرنا منذ هوميروس ، كنت أفكر أننى قد يمكننى أن أوفر ألف عام ، وأقفز من القرن الرابع إلى عصر النهضة ، لأنه طبقا للنصوص التاريخية التى درستها ، فإنه خلال العصور المظلمة توقف كل التفكير عندما كان الرهبان يرتجفون أمام مثل هذه الأسئلة " كم عدد الملائكة التى ترقص على رأس الدبوس ؟" . لقد نظرت بعمق ووجدت حقيقة أن الحياة الفكرية فى القرون الوسطى كانت تمضى بنشاط . لكن بقانون شعرى . حين تم حل استعارة الشفرة ، اكتشف الباحثون أن سؤالا مثل : "كم عدد الملائكة التى ترقص على رأس الدبوس ؟" ليس ميتافيزيقا ، إنه فيزياء . الموضوع محل المناقشة ، البنية الذرية :"ما قدر صغر الشىء الصغير؟" .

لمناقشة علم النفس ، فقد اخترع علماء القرون الوسطى تصورا بارعا : دودة الذهن . افترض أن مخلوقا لديه القوة كى يتسلل إلى الذهن ويكمن فيه وتوصل إلى أن يعرف الفرد - كامل أحلامه ومخاوفه وقوته وضعفه . افترض أن دودة الذهن تلك لديها القدرة على أن تسبب أحداثا فى العالم . سيمكنها عندئذ أن تخلق حدثا محددا فى الطبيعة الفريدة لذلك الشخص ، يمكن أن يحدث مغامرة واحدة من نوعها سعيا يمكن أن يجبره على أن يستخدم نفسه إلى أقصى مدى ، كى يعيش أكثر عمقا وأكثر امتلاء . يكشف ذلك البحث سواء أكان ذلك حدثا مأساويا أم إنجازا عن إنسانيته بشكل مطلق .

عند قراءة ذلك ، ابتسمت لأن الكاتب يعتبر دودة ذهن . نحن أيضا نكمن فى شخصية ما ، لكى نكتشف جوانبها وكوامنها ، ثم نبتكر حدثا يتكيف مع طبيعتها الفريدة - الحدث المحفز . هو مختلف بالنسبة لكل بطل - واحد يجد ثروة ، وآخر يفقدها - لكننا نصمم الحدث كى يناسب الشخصية ، الحدث المحدد الذى يرسله فى عملية سعى توصله إلى حدود كينونته القصوى . مثل دودة الذهن ، نحن نكتشف مدى الطبيعة الإنسانية معبرا عنها من خلال شفرة شعرية . لأنه مع مرور القرون ، لا شىء يتغير بداخلنا . وكما لاحظ وليام فوكنر ، فإن الطبيعة البشرية هى الموضوع الوحيد ، الذى لا يصيبه القدم .

الشخصيات ليست كائنات بشرية :

لا تُعد الشخصية كائنا بشريا أكثر مما تعُدّ فينوس دى ميلو امرأة . تُعدُّ الشخصية عملا فنيا ، فهى استعارة الطبيعة البشرية . إننا نرتبط بالشخصيات ، كما لو كانت حقيقية لكنها تفوق الواقع . عناصرها تصمم لتكون واضحة ويمكن معرفتها ، بينما من الصعب معرفة رفاقنا من البشر ، عوضا عن كونهم مبهمين . إننا نعرف الشخصيات بشكل أفضل مما نعرف أصدقاءنا ، لأن الشخصية دائمة ولا تتغير ، بينما الناس يتحولون ؛ فحين نعتقد أننا نفهمهم ، فإننا لا نكون كذلك . فى الحقيقة ، إننى أعرف ريك بلين فى فيلم **CASABLANCA** أفضل مما أعرف نفسى . ريك دائما ريك ، أما أنا فغير محدد قليلا .

يبدأ تصميم الشخصية بترتيب للعنصرين الأوليين : التصوير والشخصية الحقيقية . وأكرر : إن التصوير هو جماع كل الصفات الملحوظة ، مركب يجعل الشخصية فريدة : المظهر المادى مقترنا بسلوكيات وأسلوب الحديث والإيماءات الطبيعية الجنسية والعمر ومعدل الذكاء والمهنة الشخصية والتوجهات والقيم وأين يعيش وكيف يعيش . تكمن الشخصية الحقيقية وراء هذا القناع ، وذلك على الرغم من تصويره ، فمن يكون هذا الشخص فى العمق ؟ وفى أو غير وفى ؟ أمين أو كذاب ؟ محب أو قاسى ؟ شجاع أو جبان ؟ كريم أو بخيل ؟ قوى الإرادة أو ضعيف ؟

يمكن التعبير عن الشخصية الحقيقية فقط من خلال اختيار فى أزمة . فالشخص هو اختياره حين يعمل تحت ضغط ، وكلما كان الضغط أعظم ، كان اختيار الشخص أصدق وأعمق .

مفتاح الشخصية الحقيقية الرغبة . إذا شعرنا بالإخفاق فى الحياة ، فإن أسرع طريق لكى لا أخفق ، أن أتساءل : "ماذا أريد ؟" . أنصت إلى الإجابة الأمينة ثم أوجد الإرادة ، التى تتابع الرغبة . تبقى المشكلات ، لكننا نكون فى حركة مع فرصة لحلها . ما هو صادق بالنسبة للحياة صادق بالنسبة للقصة ، فالشخصية تأتى للحياة فى اللحظة التى نلمح فيها فهما واضحا لرغبتها – ليست الواعية فحسب ، لكن الرغبة اللاواعية أيضا فى دور معقد .

اسأل : ماذا تريد هذه الشخصية ؟ الآن ؟ حالا ؟ طوال الوقت ؟ على نحو متعمد ؟ على نحو غير متعمد ؟ عندئذ سيصبح الدور تحت إمرتك مع إجابات واضحة ، صادقة . يكمن الدافع وراء الرغبة . لماذا تريد شخصيتك ما تريد ؟ لديك أفكارك عن الدافع ، لكن لا تندهش إذا ما رآه الآخرون مختلفا . قد يشعر صديق بتنشئة أبوية شكلت رغبات شخصيتك ، شخص آخر ربما يظن أنها ثقافتنا المادية ، بينما قد يلوم آخر نظام المدرسة بل قد يدعى آخر إنها جينات وراثية ، وما يزال آخر يعتقد أنه مسكون بالشيطان . تميل الاتجاهات المعاصرة إلى التفسير الواحد للسلوك بدلا من تعقد القوى الذى يكون هو الحال فى معظم الأحيان .

لا تختزل الشخصيات إلى حالات دراسية (فصل إساءة معاملة طفل ، هو الكليشيه السائد الآن) ، لأنه فى الحقيقة لا توجد تفسيرات نهائية لسلوك أى شخص . وبشكل عام ، كلما ركز الكاتب عينيه على دوافع لحالات محددة ، تضعف الشخصية فى ذهن المشاهدين . بدلا من ذلك ، فكر فى أثناء ذلك فى فهم موثوق للدافع ، لكن فى الوقت نفسه دع بعضا من غموض حول الأسباب ، ربما لمسة غير منطقية ، فرصة للمشاهدين كى يستخدموا تجربتهم الحياتية الخاصة ، ليحفزوا شخصيتك على الخيال .

ففى مسرحية الملك لير مثلا ، قدم شكسبير واحدة من أكثر شخصياته الشريرة تعقدا ، هى "آدموند" . يتحول آدموند بشكل فردى ويضحك بعد مشهد فيه تأثيرات

تنجيمية ، ثم آخر يتضمن شرحا مصغرا للسلوك يُنسب إلى سوء حد شخص ما ، يتحول أو موند إلى مناجاة جانبية ويضحك . ويقول : "كان ينبغى أن أكون ما لو أن النجم سطع على لا شرعيتى" . آدموند يفعل الشر من أجل المتعة الخالصة فى ذلك . ما هو المهم وراء ذلك ؟ . كما لاحظ أرسطو فإن سبب فعل الإنسان يصبح أقل أهميةً بمجرد أن نرى الشىء الذى قام به . الشخصية الاختيارات ، التى يقوم بها شخص لكى يفعل ما يقوم به . وبمجرد أن يتم العمل فإن أسبابه تبدأ فى التفكك .

يفهم المشاهدون شخصيتك بأساليب متنوعة : الصورة المادية والمحيط يقولان الكثير ، لكن المشاهدين يعرفون أن المظهر ليس الحقيقة ، تصوير الشخصية ليس الشخصية الحقيقية ، ورغم ذلك ، فإن قناع الشخصية يعدّ مفتاحا مهما لما قد يتكشف .

ما تقوله الشخصيات الأخرى عن شخصية ما هو إلا لمحة . فنحن نعرف أن ما قد يقوله شخص عن آخر قد يكون صحيحا وقد لا يكون ، فيجب أن نصقل ما يقدمه الناس الأساسيون ، لكن ما يستحق أن يعرف هو ما يقال وبواسطة من . ما تقوله شخصية عن نفسها ، قد يكون صادقا وقد لا يكون . إننا ننصت ثم نضع ما نسمع فى جيوبنا .

وشخصيات من ذوى المعرفة الذاتية الواضحة ، حين يقدمون حوارا تفسيريا ذاتيا لإقناعنا بأنهم كما يقولون ، فإنهم لا يكونون مضجرين فقط بل وزائفين أيضا . فالمشاهدون يعرفون أن البشر ، نادرا إن لم يكن مستحيلا ، ما يفهمون أنفسهم ، وإذا فعلوا ، فإنهم يكونون غير قادرين على القيام بتفسير ذاتى كامل وأمين . هناك باستمرار نص فرعى . إذا كان ما تقوله شخصية عن نفسها صادقا بالمصادفة ، فإننا لن نعرف أنه صادق حتى نشهد اختياراته ، التى تتم تحت ضغط . يجب أن يكون نفسير الذات مؤكدا أو متناقضا فى الفعل . فى فيلم كازابلانكا ، حين يقول ريك "أننى لن أمد رقبتى من أجل أى رجل" ، فإننا نفكر "حسنا ، ليس بعد يا ريك ، ليس بعد ، فنحن نعرف ريك أفضل مما يعرف نفسه ، لأنه فعلا على خطأ فسوف يمد رقبته عدة مرات .

بُعد الشخصية :

"البعد" ، المفهوم الأقل فهما في الشخصية . حين كنت ممثلا ، كان المخرجون يصرون على "شخصيات كاملة ثلاثية الأبعاد" ، وقد كنت مقتنعا تماما بذلك ، لكن حين سألتهم : ما البعد بالضبط ؟ وكيف أبتكر واحدا ناهيك عن ثلاثة ؟ فإنهم كانوا يتكلمون بغموض ويغمغمون بشيء حول البروفة ثم ينصرفون .

قبل عدة سنوات ، لقنني مخرج ما ، ما يعتقد أنه بطل "ثلاثي الأبعاد" ، وذلك في المصطلحات التالية : "خرج جيسي لتوه من السجن ، لكنه حين كان يعمل بصخب ، درس باجتهاد المالية والاستثمار ، ولذا فهو خبير في الأوراق المالية والسندات والتأمينات . كان يمكنه أيضا أن يرقص . كما حصل على الحزام الأسود في الكاراتيه ويعزف الساكسفون في فرقة جاز" . كان اسم جيس على نحو خاص مسطحا مثل سطح قمر - عنقود من سمات ملتصق باسمه . تزيين البطل بسمات ، لا يفتح شخصيته بل ربما تنأى به غرابة الأطوار وتجعلنا بعيدين عنه .

يناقش عالم أكاديمي ذلك ، بأن الشخصيات الجيدة تميزها سمة رئيسية . كثيرا ما يستشهد بطموح ماكبث . كما يقال إن الطموح المفرط ، الذي جعل ماكبث عظيما . هذه نظرية كاملة الخطأ ، فلو كان ماكبث مجرد شخص طموح لما كانت هناك مسرحية . لأنه كان ببساطة سيهزم الإنجليز ويحكم إسكتلندا . ماكبث شخصية متحققة بمهارة بسبب التناقض بين طموحه من جانب وذنبه من جانب آخر . تنبع أهواؤه وتعقده وشعريته من تناقضه الداخلي العميق .

البعد يعني التناقض : أما داخل الشخصية العميقة (طموح يدفعه الذنب) أو بين تصور وعمق شخصية (لص ساحر) . يجب أن تكون هذه التناقضات متسقة . تصوير شاب على أنه لطيف طوال الفيلم ، ثم تجعله يضرب قطة في مشهد آخر لن يضيف إليه بعدا .

انظر إلى هاملت ، الشخصية الأعظم تعقيدا فيما كتب على الإطلاق . هاملت ليست شخصية ثلاثية الأبعاد ، بل ثُمانية ، عشرية ، وفعلا ذات أبعاد لا حصر لها .

يبدو روحانيا إلى أن يجدف . بالنسبة لأوفيليا ، هو محب رقيق فى البداية ، ثم صلب وربما متهور ، حيث يطعن شخصا ما مختفيا وراء ستار دون أن يعرف أنه هناك . هاملت قاس وحنون وفخور ، يرثى ذاته وحزين ومرهق وحيوى ، ومشوش وعاقل ومجنون . برىء براءة دنيوية . تناقضات حية بين أى صفات بشرية يمكن تخيلها .

الأبعاد تسحر التناقضات فى الطبيعة ، والسلوك يجذب تركيز الجمهور . ولذلك ، يجب أن يكون البطل ، هو الشخصية الأكثر أبعادا بين المجموعة ، كى يتركز التعاطف على دور النجم . وإذا لم يحدث ذلك ، فإن مركز الخير يتزحزح عن موضعه ويتفكك الكون الخيالى ويفقد المشاهدون التوازن .

ركزت جهود التسويق فى فيلم **BLADE RUNNER** ، على أن يتعاطف المشاهدون مع ريك ديكارد (هاريسون فورد) ، لكن سرعان ما تجاوب الذاهبون إلى الفيلم مع شخصية ذات أبعاد أعظم لروى باتى (روتر هور) . بينما يتحرك مركز الخير إلى الخصم ، يتشوش المشاهدون عاطفيا ويتلاشى حماسهم ، وما كان يفترض أن يكون نجاحا ضخما يصبح فيلما بعيد النجاح .

تصميم مجموعة الشخصيات :

يخلق بطل الرواية ، فى الجوهر ، بقية الشخصيات . كل الشخصيات الأخرى موجودة فى القصة أولا وأخيرا ، بسبب العلاقة التى تربطها بالبطل والأسلوب حيث يساعد كل منها على رسم أبعاد طبيعة البطل . تخيل مجموعة الشخصيات باعتبارها نوعا من منظومة شمسية ، والبطل الشمس تدعم الأدوار مثل كواكب حول الشمس ، ولاعبون صغار مثل أقمار تابعة حول الكواكب – كلها فى المدار بواسطة قوة جاذبية النجم ، الذى فى المركز . الكل متشبث يمد الطبائع الأخرى .

فكر فى هذا البطل الافتراضى : إنه مسلٍّ ومتفائل ، ثم مكتئب وساخر ، حنون ثم قاسٍ ، غير هياب ثم خائف . هذا الدور رباعى الأبعاد ، يحتاج إلى مجموعة حوله كى يكشفوا تناقضاته ، والشخصيات التى يمكن أن يعمل ويتفاعل بطرق مختلفة معها

فى أوقات وأماكن مختلفة . هذه الشخصيات المساعدة يجب أن تحيط به حتى يكون تعقده متسقا وقابلا للتصديق .

تفجر شخصية "أ" ، مثلا ، حزن البطل وسخريته ، بينما الشخصية "ب" تظهر المهارة والأمل فيه . تلهم الشخصية "ج" عواطف الحب والشجاعة فيه ، بينما تجبره الشخصية "د" أولا على أن يجبن فى خوف ثم على أن يثور فى غضب . خلق وتصميم الشخصيات "أ" و"ب" و"ج" و"د" تمليه احتياجات البطل . إنها ما هى عليه مبدئيا كى تجعل الدور المركزى واضحا ، ويمكن تصديقه من خلال الفعل ورد الفعل .

على الرغم من أن الأدوار المساعدة يجب أن تكون موضوعة وفق قياس مستمد من بطل الرواية ، فإنها قد تكون مركبة أيضا . يمكن أن تكون شخصية "أ" ثنائية الابعاد : خارجيا جميلة ومحبة / وداخليا غريبة وعجائبية ، حيث إن الاختيار تحت ضغط يكشف عن رغبات باردة بكماء . حتى الشخصية ذات البعد الواحد يمكن أن تبدع دورا مساعدا ممتازا . ويمكن للشخصية "ب" أن يكون بها تناقض مدهش ، مثل فيلم الترمينيتور لو أن الترمينيتور كان مجرد إنسان آلى أو رجل من المستقبل ، فقد لا يكون مثيرا . لكنه كلاهما . لذلك يجعله بعده الآلى شريرا رائعا .

العالم المادى والاجتماعى ، الذى توجد فيه الشخصية والعمل الذى تقوم به والجيران مثلا . كل ذلك مثلا يُعدُّ من عناصر التصوير . ولذلك ، يمكن صنع البعد بواسطة نقطة معادلة بسيطة : بوضع شخصية تقليدية أمام خلفية غريبة ، أو فرد غريب غامض فى مجتمع عادى قريب من القاع ، وهذا سرعان ما يولد اهتماما .

يجب أن تقدم الجزئيات بشكل مدروس . . على ألا تكون مملة . أعط كلاً منها سمة أو ملمحا واضحا ، مما يجعل الدور يستحق التمثيل فى لحظة وجود الممثل على الشاشة وليس أكثر من ذلك .

على سبيل المثال ، لنفترض أن بطلتك تزور مدينة نيويورك للمرة الأولى ، وأنها تخطو خارجةً من مطار جون كينيدى ، لا تستطيع أن تنتظر توصيلتها الأولى مع سائق سيارة أجرة من نيويورك . كيف تكتب هذا الدور ؟ هل تجعله فيلسوفا غريب

الأطوار بقبعة بيسبول مائلة على رأسه ؟ . آمل ألا تفعل ، لأنه فى العقود الستة الماضية وفى كل مرة نرى فيها سيارة أجرة فى نيويورك فى فيلم جديد ، نجد هناك سائق السيارة الأجرة الضاحك . ربما تبتكر أول سائق سيارة أجرة صامتًا فى نيويورك ؟ . تحاول أن تبدأ محادثات نيويورك عن إليانكى والمهاجرين الأوائل ومكتب العمدة ، لكنه يضبط فقط ربطة عنقه ويستمر فى القيادة فترجع إلى الوراء ، لتكون أول خيبات أملها فى نيويورك . من ناحيةٍ أخرى ، ينتهى سائق سيارة الأجرة مثل كل السائقين : أن يعطيها بصوت مغتاظ لكن بلطف مدهش درسا خصوصيا محددا عن الحياة فى مدينة كبيرة - كيف ترتدى حزام كيس نقودها حول صدرها وأين تحفظ علبة مجوهراتها . ثم يقود إلى برونكس ويأخذ منها مائة وخمسين دولارا ويخبرها أنها فى منهاتن . إنه يبدأ معينا ويتحول إلى فأر سارق . هذا تناقض بين تصوير الشخصية والشخصية العميقة . سنتأمل طوال الفيلم هذا الرجل ، لأننا نعرف أن الكتاب لا يضعون أبعادا للشخصيات ، التى سيستخدمونها ثانيةً . إذا لم يظهر هذا السائق على الأقل مرةً أخرى ، سنكون متضايقين جدا . لا تحدث توقعا مزيفا بواسطة صنع أجزاء قليلة ذات إثارة أكبر من الضرورى .

تدور مجموعة الشخصيات حول النجم ، بطلها . الأدوار المساعدة تلهمها الشخصية المركزية ، وتصمم لكى تفصل أبعاده المتشابكة . الأدوار الثانوية لا تحتاج فقط الأبطال بل يحتاج كل منها للآخر ، لكى يبرز أبعادها . بينما شخصيات من الدرجة الثالثة ("هـ" و "س" على المخطط) يكون لها مناظر مع البطل . أما الشخصيات الرئيسية الأخرى ، فإنها تساعد أيضا فى الكشف عن أبعاد . تبرز كل شخصية فى كل مشهد صفات تحدد أبعاد الآخرين ، وهى جميعا مرتبطة فى كوكبة بفضل ثقل البطل فى المركز .

الشخصية الكوميدية :

تطارد كل الشخصيات رغبةً أمام قوى الخصومة . لكن الشخصية الدرامية مرنة بما فيه الكفاية ، لكى تتراجع عن المغامرة أو تدرك : "قد يقتلنى هذا" . وهذا لا يحدث

للشخصية الكوميدية . الشخصية الكوميدية موسومة باستحواذ أعمى .أى خطوة لحل مشكلة شخصية يجب أن تكون مضحكةً ، وهى ليست كذلك ، أن تجد المس أو الهوس ، الذى يتملكها .

عندما دخلت الهجائيات السياسية لأرسطو وقصص الحب الهزلية لماننذر التاريخ ، انحلت الكوميديا إلى سفاهة ، لتكون صنوا للتراجيديا والشعر الملحمى . لكن مع مجيء عصر النهضة - من جولدونى فى إيطاليا إلى موليير فى فرنسا (متخطية ألمانيا) إلى شكسبير وجونسون وويشرلى وكونجريف وشريدان ، مرورا بشو ووايلد وكونراد وشابلن وآلن ، والأعمال الحصيفة فى إنجلترا وأيرلندا وأمريكا - صعدت إلى فن اليوم المتألق - الحياة الحديثة . وعندما أتقن هؤلاء الأساتذة فنهم مثل كل أصحاب الحرف ، فإنهم أدركو أن الشخصية الكوميدية تصنع بوضع فكاهة فى الدور ، هوس لا تدركه الشخصية . كان عمل موليير مبنيا على كتابة مسرحيات تسخر من عادات البطل الحياتية - البخيل ، المريض بالوهم ، وكاره البشر . تقريبا أى هوس يمكن أن يكفى . الأحذية مثلا . اميلدا ماركوس أضحوكة عالمية ، لأنها لا تدرك هوسها العصبى بالأحذية ، التى كانت تقدر بأكثر من ثلاثة آلاف زوج . على الرغم من أنها قالت فى محاكمتها الضريبية هنا فى نيويورك إنها كانت فقط ثلاثمائة حذاء . . ولا يناسبها أى منها ، وإنها جميعا هدايا من شركات الأحذية ، التى لم تعرف قياسها الصحيح ، كما تقول .

فى **All in the Family** كان آرشى بنكر (كارول أوكونور) متعصبا متشددا بشكل أعمى ، وما دام أنه لم يكن يرى تعصبه ، فإنه يصبح مهرجا فنضحك عليه . لكن إذا تحول إلى شخص يقول "تدرى ، إننى عنصرى" ، فسرعان ما تنتهى الكوميديا .

فى فيلم **A SHOT IN THE DARK** ، يتم قتل سائق فى مزرعة بنجامين بالون (جورج ساندرز) . يدخل رجل يتوهّم أنه أحسن مخبر فى العالم ، كابتين كلوزو (بيتر سيلرز) ، الذى يقرر أن بالون هو الذى قام بالفعل ويواجه البليونير فى غرفة البلياردو . بينما كلوزو يوضح دليله ، يشق لباد الطاولة ، ويهشم العصى ، ليلخص الأمر أخيرا

. . وهكذا تكون قد قتلته بطعنة نافذة" . يستدير كلوزو كى يغادر لكنه يمشى حول الجانب الخاطئ من الباب . ثم نسمع صوت ارتطام وهو يصطدم بالحائط ؟ . يتراجع ، وهو يقول بازدراء "معماريون أغبياء" .

فى فيلم **A FISH CALLED WANDA** ، واندا (جامى لى كيرتيس) مجرمة كبيرة مهووسة بالرجال الذين يتكلمون لغات أجنبية . أوتو(كيفن كلين) عميل المخابرات المركزية الفاشل مقتنع بأنه مفكر - رغم أنه كما تشير واندا يرتكب أخطاء مثل الاعتقاد بأن مترو أنفاق لندن **London Underground** حركة سياسية . كين (مايكل بالين) مهووس أيضا بحب الحيوانات ، لدرجة أن أوتو يعذبه بأكل سمكته الذهبية . أما آرشى ليس (جون كليز) ، فلديه خوف عصابى من الشعور بالخجل ، وهو خوف كما يخبرنا ، يمسك بكل الأمة الإنجليزية . ومع ذلك ، فعند منتصف الفيلم تقريبا يدرك آرشى الهوس المستحوذ عليه ، وبمجرد أن يعرفه ، يتحول من بطل كوميدى إلى شخص رومانسى ، من آرشى ليش إلى "كارى جرانت" (كان آرشى ليش الاسم الحقيقى لكارى جرانت) .

ثلاث أفكار مفيدة لكتابة الشخصيات للشاشة :

١ - اترك مجالا للممثل :

هذه النصيحة الهوليودية تطلب من الكاتب أن يعطى كل ممثل الفرصة القصوى كى يستخدم طاقته الإبداعية ، لا أن يكتب بإسهاب ويحشو الصفحة بوصف مستمر للتصرفات والفوارق الطفيفة فى الإيماءات وطبقات الصوت :

ينحنى بوب على منضدة قراءة الكتاب المقدس ، واضعا ساقا فوق الأخرى ، وواضعا يده على خاصرته . إنه ينظر إلى رءوس طلبته رافعا حاجب العين متأملا :

بوب

(بلا مبالاة)

بـــــلا ، بـــــلا ، بـــــلا ، بـــــلا ، بـــــلا ، . .

سيكون رد فعل ممثل على نص مكتوب مشبع بذلك النوع من التفاصيل ، أن يلقى به إلى سلة المهملات مفكرا "إنهم لا يريدون ممثلا ، إنهم يريدون دمية" . أو إذا قبل الممثل الدور ، فإنه سيأخذ قلما أحمر ويشطب كل الهراء من الورقة . التفاصيل أعلاه لامعنى لها . فالممثل يريد أن يعرف : ماذا أريد ؟ ولماذا أريده ؟ كيف سأحصل عليه ؟ ماذا يمنعنى ؟ ما النتائج ؟ . إن الممثل يخرج بالشخصية إلى الحياة من نص فرعى : حيث تقابل الرغبة قوى العداء . أمام الكاميرا سيقول ويفعل ما يتطلبه المشهد ، لكن التشخيص لابد من أن يكون عمله بقدر ما هو أو أكثر مما هو عملك .

يجب أن نتذكر أنه ، على عكس المسرح حيث نأمل أن يعرض مئات المرات إذا لم يكن بالآلاف ، هنا وفى الخارج ، الآن وفى المستقبل ، فعلى الشاشة لن يكون هناك سوى إنتاج واحد ، أداء واحد لكل شخصية ، ثابت على الفيلم إلى الأبد . إن تعاون الكاتب والممثل يبدأ عندما يتوقف الكاتب عن الحلم بوجه خيالى ، وبدلا من ذلك يتخيل مجموعة عمل مثالية . إذا شعر الكاتب بأن ممثلة بعينها يمكن أن تكون بطلته ويتصورها بينما يكتب ، فإنه سوف يتذكر بشكل ثابت كيف أن ممثلين صغارا رائعين يحتاجون إلى أن يبدعوا لحظات مؤثرة ، ولن يكتب مثل هذا

باربارا

(مناولة جاك فنجانا)

هل تحب هذا الفنجان من القهوة ، يا عزيزى ؟

إن المشاهدين يرون أنه فنجان من القهوة ، والإيماءة تقول "هل تحب هذا ؟" والممثلة تشعر بأنه "عزيز" . . مدركا أن عدم المبالغة أفضل ، ستتحول الممثلة إلى

المخرج ، قائلة : "لارى ، هل يجب أن أقول : هل تحب هذا الفنجان من القهوة ؟ أعنى ، أننى أقدم هذا الفنجان الملعون فعلا ، أليس كذلك ؟ هلا حذفنا هذا السطر؟". يحذف السطر ، تشعل الممثلة الشاشة بصمت ، وهى تقدم فنجان قهوة لرجل ، بينما يشتاط كاتب السيناريو غضبا "إنهم يجزرون حوارى !"

٢ - أحب كل شخصياتك :

غالبا ما نرى أفلاما بها مجموعة ممتازة من الشخصيات . . ماعدا شخصية واحدة تعد مريعة ، ونظل نتساءل لماذا؟ ، حتى نتأكد من أن الكاتب يكره تلك الشخصية . إنه يجعلها تافهة ويهين هذا الدور فى كل فرصة . وأنا لن أفهم هذا أبدا . كيف يمكن لكاتب أن يكره شخصية من صنعه ؟ إنها طفله . وأنا لن أفهم هذا أبدا . كيف يمكن أن يكره ما أعطاه حياة ؟ . يجب أن تحتضن كل مخلوقاتك وبوجه خاص السيئة منها . إنها تستحق الحب مثل كل الآخرين .

لابد من أن يكون هارت وكاميرون قد أحبا الترمينيتور . انظر إلى الأشياء الرائعة التى صنعاها له : فى غرفة أحد الفنادق يقوم باصلاح عين مصابة بسكين دقيقة . وهو يقف على حوض يخلع مقلة العين من رأسه ويغمرها فى الماء ، يجفف الدم بفوطة ، يرتدى نظارة شمس ماركة جارجويل كى يخفى الفجوة ، ثم ينظر إلى المرآة ويسوى شعره المنكوش . يفكر المشاهدون المذهولون "لقد تفحص مقلة العين التى أخرجها من رأسه ويهتم بمنظره . إنه مختال بنفسه !".

ثم طرقة على الباب ، وبينما ينظر تحمل الكاميرا وجهة نظره ، ونرى شاشة الكمبيوتر الخاص به مفروضةً على الباب . عليها قائمة من الردود على الشخص الطارق . "امض بعيدا" ، "من فضلك عد فى وقت لاحق ، "عليك اللعنة " . إن مؤشره يرتفع وينخفض بينما يتخذ قراره ، ويتوقف عند "عليك اللعنة" . إنه إنسان آلى مع حس فكاهى . والآن مع كل الجوانب الأكثر رعبا للوحش ، لأنه بفضل هذه اللحظات ، لن تكون لدينا فكرة عما يمكن أن نتوقعه منه ، ولذلك نتخيل الأسوأ . الكتاب الذين يحبون شخصياتهم فقط ، هم الذين يمكنهم أن يكتشفوا مثل تلك اللحظات .

ملاحظة حول الأشرار : إذا لم يكن يرجى خير من شخصيتك ووضعت نفسك مكانها متسائلا "إذا كنت مكانها فى هذا الموقف ، فماذا ينبغى على أن أفعل ؟". يمكنك أن تفعل كل ما تستطيع لكى تمضى بها . ومن هنا يجب ألا تتصرف مثل الشرير وأن تثنى شاربك . الشخصيات الاجتماعية هم أفضل من نلتقى ، فهم مستمعون جيدون وشديدو الاهتمام بمشاكلنا ، وهم ينصتون بتعاطف ، بينما يقودوننا إلى الجحيم .

علق محاور ذات مرةٍ مع لى مارفين بأنه لعب دور الشرير لمدة ثلاثين سنة وكيف أنه من المؤلم أن يمثل دائما دور الأشرار . ابتسم مارفين : "أنا؟ إننى لا أمثل دور الأشرار . إننى أمثل بشرا يناضلون كى يمضوا عبر يومهم فاعلين أفضل ما يمكنهم إزاء ما أعطتهم الحياة ، قد يظن آخرون أنهم أشرار لكن لا ، أنا لا أمثل أبدا أدوار الأشرار" . هذا السبب فى أن مارفين يمكنه أن يكون شريرا رائعا . لقد كان رجلا ساحرا لديه فهم عميق للطبيعة البشرية : لا أحد يعتقد أنهم أشرار .

إذا لم تكن تحب تلك الشخصيات ، لا تكتبها . على الجانب الآخر ، لاتسمح لتقمصك العاطفى ولا لضده أن ينتج عملا ميلودراميا أونمطيا . أحبب كل شخصياتك دون أن تفقد صفاء ذهنك .

٣ - الشخصية معرفة الذات :

«كل ما تعلمته عن الطبيعة البشرية ، تعلمته من نفسى»

آنطون تشيخوف

أين نجد شخصياتنا ؟ نجدها جزئيا من خلال الملاحظة . يحمل الكتاب غالبا دفاتر ملاحظات أو أجهزة تسجيل صغيرة ، وبينما يلاحظون عرض الحياة وهو يمضى ، يجمعون مقادير ضئيلة وقطعا كى يملئوا خزائن الملفات لديهم بمواد عشوائية . عندما تجف ، يغوصون فيها بحثا عن أفكار تثير الخيال .

إننا نلاحظ ، لكن من الخطأ أن تنسخ من الحياة مباشرةً إلى الصفحة . قليلون هم الذين لديهم صفاء مثل الشخصيات . بدلا من ذلك ، مثل د . فرانكنشتاين ، فإننا نبنى الشخصيات من الأجزاء التى نجدها . يأخذ الكاتب العقل التحليلى لأخته ، ويجمعه إلى الحس الكوميدى لصديق ، ويضيف إلى ذلك السخرية القاسية لقطة والإصرار الأعمى للملك لير .. إننا نقترض مقادير ضئيلة وقطعاً من الإنسانية ومواد خام من خيال والملاحظة أينما نجدها ، ونجمعها فى أبعاد من تناقض ، ثم نشكلها مخلوقات نطلق عليها شخصيات .

الملاحظة ، مصدرنا للتشخيص ، لكن فهم الشخصية العميقة يوجد فى مكان آخر . إن أساس كل الكتابة الجميلة للشخصيات ، معرفة الذات . إن إحدى الحقائق الحزينة فى الحياة ، أن هناك شخصا واحدا فى وادى الدموع هذا ، هو الذى نعرفه حقيقة ، وهو أنفسنا . إننا وحيدون بشكل أساسى وإلى الأبد . حتى على الرغم من أن الآخرين يبقون على مسافة متغيرين وغير ممكن معرفتهم بشكل حاسم بحس نهائى ، ورغم الفوارق الواضحة فى السن والجنس والخلفية والثقافة ، ورغم كل الفوارق الواضحة بين البشر ، فإن الحقيقة أننا نتشابه كثيرا أكثر مما نختلف ، فكلنا بشر .

كلنا مشتركون فى التجارب الإنسانية الأساسية نفسها . كل منا يعانى ويستمتع ويتعلم ويأمل أن يخرج من حياته بشىء له قيمة . يمكنك باعتبارك كاتباً ، أن تكون متأكدا من أن كل فرد يمشى فى الطريق باتجاهك ، كلٌ بطريقته ، لديه الأفكار نفسها والمشاعر الإنسانية الأساسية مثلك . هذا السبب فى أنك حين تسأل نفسك : "لو أننى هذه الشخصية فى مثل هذه الظروف ، فماذا أفعل ؟" . الإجابة الأمينة صحيحة دائما الشىء الإنسانى . ولذلك ، فكلما اخترقت غموض إنسانيتك الخاصة أكثر سوف تتوصل إلى فهم أكثر لنفسك وتكون قادرا على أن تفهم الآخرين .

حين تستعرض موكب الشخصيات ، الذى خرج من خيال رواة القصص منذ هوميروس إلى شكسبير وديكنز وأوستن وهمنجواى ووليامز ووايلدر وبرجمان وجولدمان وغيرهم – كل شخصية مذهلة وفريدة وإنسانية مهيبة ، كثير منها – سندرك أنها كلها جاءت من إنسانية واحدة . . إنه شىء مذهل .

(١٨)

النص

الحوار :

إن كل الإبداع والعمل المبذول فى تصميم قصة ورسم شخصية لابد من أن يتحقق على الصفحة فى النهاية . ينظر هذا الفصل فى النص والحوار والوصف والبراعة ، التى ترشد إلى كتابتها . ويتفحص فيما وراء النص ، شعرية القصة ، وأنظمة الصورة المجسدة فى كلمات ، والتى ستتحول تاليا إلى صور فيلمية تثرى المعنى والعاطفة .

الحوار ليس محادثةً .

استرق السمع إلى محادثة فى أى مقهى ، وستتيقن على الفور أنك لن تضع أبدا هذا الهراء على الشاشة . فالمحادثة الحقيقية مليئة بوقفات غريبة واختيار سيىء للكلمات والعبارات والثرثرة والتكرار الذى لا قيمة له ، ونادرا ما يكون لها قصد أو تصل النهاية . لكن هذا لا غبار عليه ؛ لأن المحادثة لا تستهدف إنجازا أو وصولاً إلى نهاية . إنها ما يسميه علماء النفس "المحافظة على القناة مفتوحة" . الكلام ، هو كيف نطور العلاقات ونغيرها ؟ حين يلتقى صديقان فى الشارع ويتحدثان عن الطقس ، ألا تعلم أن ذلك ليس حديثا عن الطقس ؟ ماذا يقال ؟ "إننى صديقك . دعنا نتحدث قليلا بعيدا عن يومنا المشغول ، ونقف هنا كلٌّ فى حضرة الآخر ، لنعيد تأكيد أننا فعلا صديقان" . قد يتحدثان عن الرياضة أو الطقس أو التسوق . .أو أى شىء . لكن ليس هو النص الفرعى . إن ما يقال وما يتم ، ليس ما يهم التفكير فيه أو الشعور به .

المشهد ليس حول ما قد يبدو أنه يدور حوله . ولذلك ، لابد من أن يكون الحوار له شكل الحديث اليومى ، لكن بمحتوى جيد فوق العادى .

أولا ، يتطلب حوار الشاشة ضغطا واقتصادا . يجب أن يقول حوار الشاشة الحد الأقصى بأقل كلمات ممكنة . ثانيا ، يجب أن يكون له اتجاه . يجب أن يغير كل تحول فى الحوار كل لقطات المشهد فى اتجاه أو آخر من خلال تغيرات السلوك ، دون تكرار . ثالثا ، يجب أن يكون له غرض . كل سطر أو تغير فى الحوار ، ينجز خطوة فى التصميم الذى يبنى ويشكل المشهد حول نقطة تحوله . رغم كل هذا التحديد ، لابد أن يستخدم الحوار كلمات عادية وطبيعية كاملة مع عبارات عامية حتى لو أدى ذلك إلى البذاءة عند الضرورة . لقد نصح أرسطو قائلا : "تكلم مثلما يفعل الناس العاديون" ، ثم أضاف : "لكن فكر كما يفعل الحكماء" .

تذكر ، أن الفيلم ليس رواية ، فالحوار يقال وينتهى أمره . إذا لم يتم استيعاب كلماتك بمجرد خروجها من فم الممثل ، سوف يهمس الناس : "ماذا قال؟" . كما أن الفيلم ليس مسرحا . إننا نشاهد السينما ، ونسمع المسرحية . ٨٠٪ من جماليات الفيلم بصرية و٢٠٪ سمعية . إننا نريد أن نرى وليس أن نسمع ، بينما طاقاتنا تذهب إلى عيوننا فقط نصف منصتين إلى بكرة الصوت . فى المسرح٨٠٪ سمعى و٢٠٪ بصرى . تركيزنا من خلال آذاننا نصف ناظرين إلى المسرح . كاتب المسرح قد يغزل وينمق حوارا - لكن ليس ذلك ما يفعله كاتب السيناريو . حوار الشاشة يتطلب جملا قصيرة ، بسيطة البناء ، وبشكل عام تحول من اسم إلى فعل إلى مفعول ، أو من اسم إلى فعل ، للاستكمال على هذا النحو .

لاحظ ، مثلا :"السيد شارلز ويلسون إيفانز ، المدير المالى فى شركة داتا فى المبنى ٦٦٦ فى الشارع الخامس بمانهاتن ، الذى رقى إلى ذلك المنصب منذ ست سنوات مضت ، وتخرج من مدرسة هارفارد لإدارة الأعمال ، قد تم القبض عليه اليوم متهما من قبل السلطات بالتحايل والاختلاس من صندوق معاشات الشركة ، لكى يخفى الخسائر . ومع بعض التهذيب : "هل تعرف شارلى إيفانز ؟ المدير المالى فى شركة داتا ؟ ها ! لقد قبض عليه . وقد وجد متلبسا . خريج هارفارد كان يجب أن

يعرف كيف يسرق ويهرب بفعلته" . تتفتت الأفكار نفسها إلى سلسلة جمل قصيرة ، بسيطة البناء ، منطوقة بشكل غير رسمى ، وبالتدريج سيلتقطها المشاهدون .

الحوار لا يتطلب جملا كاملة . إننا لا نهتم عادةً باسم وفعل . تبعا لما سبق ، فإننا نسقط أداة التعريف أو الضمير متحدثين بتعبيرات موجزة ، وربما غمغمة .

اقرأ حوارك بصوت عالٍ أو الأفضل على جهاز تسجيل ، كى تتفادى التواءات اللسان أو الإيقاعات العارضةً أو التكرار . لا تكتب أبدا أى شىء يستلفت الانتباه إلى أنه حوار ، أى شىء يقفز من الصفحة ، ليقول : "أوه ، يا لى من سطر بديع !" . ولحظة أن تعتقد أنك كتبت شيئا رائعا وأدبيا ، احذفه فورا .

الخطابات القصيرة :

جوهر حوار الشاشة ، ما يعرف فى المسرح الإغريقى الكلاسيكى stikomyathia أو التبادل السريع لخطابات قصيرة . الخطابات الطويلة تتناقض مع جماليات السينما . إن عمود حوار من قمة إلى قاع الصفحة يتطلب من الكاميرا أن تركز على وجه الممثل فى أثناء حديثه . لاحظ عقرب الثوانى يزحف حول وجه ساعة لمدة ستين ثانية كاملة ، وستتأكد عندئذ من أن الدقيقة تُعدّ وقتا طويلا . خلال عشر ثوان أو خمس عشرة ثانية تمتصّ أعين المشاهدين كل تعبير بصرى ، وتصبح اللقطة زائدة عن الحاجة . إنه التأثير نفسه ، كما لو كنت تستمع إلى مسجل يعيد ويكرر النغمة نفسها مرارا وتكرارا . وحين تمل العين ، فإنها تترك الشاشة ، وعندما تترك الشاشة ، تفقد أنت المشاهدين .

صاحب الطموح الأدبى يتفادى المشكلة معتقدا أن القائم بالتركيب يمكنه أن يفتت الخطابات الطويلة بواسطة تقطيعها على وجه من يسمع . لكن هذا يسبب مشاكل جديدة . إذا كان هناك الآن ممثل يتكلم بعيدا عن الشاشة ، وحين لا نجسد صوته ، فإن على الممثل أن يبطئ ويلفظ بوضوح زائد ، لأن المشاهدين يقرءون الشفاه . خمسون فى المائة من فهم ما يقال يأتى عن مراقبة ما يقال . حين يختفى الوجه ،

فإنهم يتوقفون عن السماع . وهكذا ، فإنه يجب على المتحدثين البعيدين عن الشاشة أن ينطقوا الكلمات بحرص على أمل أن لا تفوت المشاهدين ، وفوق ذلك إن الصوت البعيد عن الشاشة يفقد النص الفرعى للمتحدث . يكون لدى المشاهدين النص الفرعى للمنصت ، لكن قد لا يكون ذلك ما يثير اهتمامهم .

لذلك ، كن حصيفا عند كتابة الخطابات الطويلة . ومع ذلك ، فلو أنه من الصواب أن تحمل شخصية واحدة كل الحوار ، بينما تبقى شخصية أخرى صامتة ، اكتب الخطاب الطويل ، لكن بينما تفعل ذلك ، تذكر أنه لا يوجد مثل هذا فى الحياة . مناجاة الفرد لذاته ليست موجودة فى الواقع . الحياة حوار ، فعل ورد فعل .

إذا كان لدى ممثل خطاب طويل ، يبدأ عندما تدخل شخصية أخرى ، ويكون أول سطر لدى : "لقد تركتنى أنتظر ، فكيف أعرف ما أقول بعد ذلك إلى أن أرى رد الفعل على كلماتى الأولى ؟ . إذا كان رد فعل الشخصية الأخرى اعتذارا ، ويخفض رأسه بارتباك ، فإن ذلك يلين فعلى التالى ويلون سطورى تبعا لذلك . أما إذا كان رد فعل الممثل الآخر عدائيا ، بينما ينظر إلىّ نظرة قذرة ، فإن ذلك قد يلون سطورى التالية بالغضب . كيف يعرف أى شخص من لحظة إلى أخرى ما عليه أن يقول أو يفعل حتى يستشعر رد الفعل لما قاله حالا ؟ لا يعرف . الحياة دائما فعل / رد فعل . لا توجد مونولوجات حوار ذاتى . لاتوجد خطابات جاهزة . وهناك ارتجال مهما أجرينا من البروفات .

لذلك ، أظهر لنا أنك تفهم جماليات الفيلم بواسطة تفتيت الخطابات الطويلة إلى نماذج من فعل / رد فعل ، تشكل تصرف المتحدث . فتت الخطاب بردود أفعال صامتة تجعل المتحدث يغير اللقطة ، مثلما حدث فى فيلم **AMADEUS** ، بينما كان ساليرى يعترف إلى القسيس :

ساليرى

كل ما كنت أريده دائما ، أن

أغنى للرب . لقد منحنى

ذلك التوق . ثم جعلنى
أخرس . لماذا ؟ قل لى .

ينظر القس بعيدا ، متألما ومرتبكا ، ولذا يجيب ساليرى عن أسئلته بشكل خطابى :

ساليرى

إذا كان لا يريدنى أن أمتدحه
بالموسيقى ، فلماذا يغرس
الرغبة . .مثل شهوة فى
جسمى ، ثم ينكر موهبتى ؟

أو ضع عبارات بين أقواس فى الحوار لإحداث التأثير نفسه ، مثل ما جاء فى المشهد السابق :

ساليرى

أنت تفهم ، أننى كنت أحب
فتاةً . .
(مستمتعا باختياره الخاص للكلمات)
أو على الأقل كنت أتحرق
إليها .
(ناظرا لأسفل إلى صليب يمثل
المسيح مصلوبا فى حضنه)
لكننى أقسم لك ، إننى لم
أضع إصبعا عليها . لا .

(بينما ينظر القس فى وقار)
الشيء نفسه ، لا أستطيع أن أحتمل
أن أفكر فى أن يكون أى شخص آخر
قد لمسها .
(غاضبا عند التفكير فى موتسارت)
على الأقل . .المخلوق

يمكن للشخصية أن تتفاعل مع نفسها ، مع أفكارها وعواطفها الخاصة ، كما فعل ساليرى أعلاه ، وهذا أيضا جزء من حيوية المشهد . إبراز نماذج الفعل / رد الفعل من خلال الشخصيات ، وبين الشخصيات ، وبين الشخصيات والعالم المادى ، يعكس إحساس مشاهد الفيلم فى خيال القارئ ، ويجعل القارئ يفهم أن فيلمك ليس فيلما عن رءوس تتحدث .

جملة التشويق :

تطفو فى الحوار الضعيف كلمات عديمة الجدوى ، وخاصةً جمل العبارات الإضافية فى نهايات الجمل . ينعقد المعنى عادة فى مكان ما فى المنتصف ، لكن يكون على المشاهدين أن ينصتوا إلى تلك الكلمات الأخيرة الفارغة ، ولثانية أو اثنتين سيملون . أكثر من ذلك ، إن الممثل عبر الشاشة يريد أن يلتقط مفتاحه من ذلك المعنى ، لكن عليه أن ينتظر على نحو مربك حتى تنتهى الجملة . إننا نمزق بعضنا بعضًا فى الحياة . يشرح كل منا الآخر تاركين محادثة كل يوم فى فوضى ، وهو سبب آخر لماذا يعيد الممثلون والمخرجون كتابة الحوار فى أثناء الإخراج ، عندما يشذبون الأحاديث ، لكى يجعلوا المشهد حيويا ويظهروا الإيقاع .

حوار الفيلم الممتاز يجنح دائما إلى أن يشكل نفسه فى جملة منمقة :"إذا كنت لا تريدنى أن أفعل ذلك ، لماذا أعطيتنى ذلك . ." انظر ؟ بندقية ؟ قبلة ؟ تُعدُّ الجملة المنمقة "جملة تشويق" ، يتأخر معناها حتى الكلمة الأخيرة مجبرة كل من الممثل والمشاهدين على أن ينصتوا حتى نهاية السطر . اقرأ ثانيةً حوار بيتر شافر الممتاز فى النص السابق ، ولاحظ أن كل سطر بالفعل جملة مشوقة .

السيناريو الصامت :

خير نصيحة لكتابة حوار فيلم هى لا تفعل كذا . لا تكتب سطرا من حوار ، إذا كان يمكنك أن تبتكر تعبيرا بصريا . أول هجوم على كل مشهد لابد أن يكون : كيف يمكننى أن أكتب هذا بطريقة بصرية خالصة ، ولا ألجأ إلى سطر واحد من حوار ؟ . اتبع قانون تناقص اللغة : كلما كتبت حوارا أكثر قل تأثير الحوار . إذا كتبت خطابا وراء خطاب جاعلا الشخصيات تمشى فى الغرف ، ثم تجلس على كراسى متحدثين ، متحدثين ، متحدثين ، ستدفن لحظات الحوار الجيد تحت غمر الكلمات . لكن إذا كتبت من أجل العين ، عندما يأتى الحوار كما يجب ، فإنه يثير الاهتمام ، لأن المشاهدين يكونون جوعى إليه . أوجز الحوار ، كل ما هو أولا بصرى سيكسبه مذاقا وقوة .

فى فيلم **THE SILENCE** ، هناك أختان ، هما أيستر و آنا (أنجريد ثولين و جانل لندبلوم) يعيشان علاقة سحاقية ، وبالأحرى سادوماسوشيستية . إيستر مريضة جدا بالتهاب رئوى . آنا ثنائية الجنس ، لديها طفل غير شرعى وتستمتع بتعذيب أختها الكبرى . مسافرتان عائدتان إلى وطنهما السويد ، ويجرى الفيلم فى فندق خلال رحلتهما . كتب برجمان مشهدا تذهب فيه آنا إلى مطعم الفندق وتسمح لنفسها بأن يغويها نادل كى تثير أختها بهذه العلاقة فى فترة ما بعد الظهيرة . كيف تكتب مشهد " النادل يغوى الزبون ؟"

هل يفتح النادل قائمة الطعام ويوصى بأصناف معينة ؟ هل يسألها ما إذا كانت مقيمة فى الفندق ؟ مسافرة بعيدا ؟ يمتدح ملابسها ؟ يسألها ما إذا كانت تعرف المدينة ؟ يذكر أنه سوف ينتهى من عمله ويصحبها فى جولة ؟ كلام . .كلام . .

هنا ، ما قدمه لنا برجمان : يتجه النادل نحوالمائدة ويسقط الفوطة عمدا ، وعندما ينحنى لكى يلتقطها ، يتشمم آنا من الرأس حتى القدمين . وكرد فعل ، تتنشق إعجابه بتوق وبطء متنفسة تقريبا بشكل هذيانى . قطع وانتقال إلى : هما فى غرفة فندق . تمام ، أليس كذلك ؟ . إنها رؤية بصرية جنسية ، ولا كلمة ضرورية . تلك كتابة السيناريو .

ألفريد هيتشكوك قال ذات مرة : "حين يكون السيناريو قد كتب وأضيف الحوار ، نكون مستعدين للتصوير

الصورة اختيارنا الأول ، والحوار مع الأسف الاختيار الثانى . الحوار هو الطبقة الأخيرة التى نضيفها إلى السيناريو . لا ترتكب خطأ ، كلنا نحب الحوار ، لكن أقله أفضل . حين ينتقل فيلم ذو تصوير عالٍ إلى الحوار ، فإنه يجيش بالإثارة وتنتقل البهجة إلى الأذن .

الوصف :

وضع الفيلم فى رأس القارئ كاتب السيناريو الضعيف يستحق الشفقة ، لأنه لا يستطيع أن يكون شاعرا . لا يستطيع أن يستخدم الاستعارة والتشبيه والسجع والأوزان والإيقاع والقافية ، أو غيرها من المحسنات البلاغية . بدلا من ذلك ، يجب أن يحتوى عمله على كل مادة الأدب دون أن يكون أديبا . العمل الأدبى تام ومكتمل بذاته . السيناريو ينتظر الكاميرا . إذا لم يكن الأدب ، فما إذن طموح كاتب السيناريو ؟ أن يصف على نحو ما ، لأن الفيلم تدفق عبر الخيال ، كما يقلب القارئ صفحات الكتاب .

ليس عملا هينًا . أول خطوة أن نتعرف تماما على ما نصفه – حساسية النظر إلى الشاشة . تسعون بالمائة من التعبير اللفظى ليس له معادل سينمائى . "كان جالسا هناك لفترة طويلة" . هذه الحالة مثلا ، لا يمكن تصويرها تصويرا فوتوغرافيا . لذلك ننظم بثبات الخيال عن طريق هذا السؤال : ما الذى أراه على الشاشة ؟ ثم نصف فقط ما هو مصور . قد "يستخرج سيجارته العاشرة" ، أو "إنه ينظر بعصبية إلى ساعته" ، أو "يتثاءب محاولا أن يظل يقظا" ، وذلك لكى نوحى بأنه كان ينتظر لفترة طويلة .

فعل حى فى الحاضر :

الوجود على الشاشة زمن حاضر فى حالة حركة مستمرة . إننا نكتب السيناريو فى الزمن الحاضر ، لأن الفيلم ، على عكس الرواية ، يكون على حافة سكين الزمن الحاضر - سواء قمنا بارتداد للوراء أو للأمام ، فإننا نقفز إلى حاضر جديد . الشاشة تعبر عن حركة دائمة لا تتوقف . حتى اللقطات الساكنة بها حس الحياة ، لأنه على الرغم من أن التصوير قد لا يتحرك ، إلا أن عين المشاهدين تسافر دائما على الشاشة معطية حيوية للصور الثابتة . وعلى عكس الحياة ، فإن الفيلم مفعم بالحيوية . أحيانا ، قد تتحطم رتابة حياتنا اليومية بإضاءة خفيفة ، أو زهور فى واحة عرض ، أو لوحة امرأة فى الزحام . لكن بينما نمضى مع الأيام ، فإننا نكون فى داخل رءوسنا أكثر مما نحن خارجها ، نصف رائين ، نصف منصتين للعالم . إلا أن الشاشة مفعمة بالحيوية لساعات طويلة . على الصفحات تنبعث الحيوية من أسماء الأشياء . الأسماء أسماء الأشياء ، والأفعال أسماء الأحداث . كى تكتب بشكل مفعم بالحيوية تفادى الأسماء العامة والأفعال ذات الصفات والظروف الملحقة ، وابحث عن اسم الشئ : لا تقل "يستخدم النجار مسمارا ضخما " ، بل "يدق النجار مسمارا ضخما " . "مسمار" يُعَدُّ مولدا لاسم ، و"ضخم" صفة . أما كلمة "مسمار ضخم **spike** ، "فهى كلمة صلبة آنجلو ساكسونية تصنع بقوة صورة مفعمة بالحيوية فى ذهن القارئ ، بينما "مسمار" مجرد أثر ما لمدى ضخامته .

ينسحب الأمر نفسه على الأفعال ، بسطر يدل على اللاوصف :"يبدأ فى التحرك ببطء عبر الحجرة" . كيف يمكن لشخص ما أن "يبدأ" فى التحرك عبر غرفة فى فيلم ؟ الشخصية إما أن تعبر ، أو تخطو خطوة وتتوقف . و"تتحرك ببطء" ، "ببطء" حال ، "يتحرك" فعل غامض . بدلا من ذلك ، حدد اسم الفعل "يخطو فى الحجرة" . إنه (يحجل ، يرتحل ، يمشى الهوينى ، يجر نفسه ، يترنح ، ينطلق ، ينزلق ، يتحرك بتثاقل ، يمشى على أطراف أصابعه ، يزحف ، يمشى متمهلا ، يراوغ ، يتهادى ، يتبختر ، يمشى مجهدا ، يتمايل ، يطوف خلسة ، يعرج) عبر الحجرة" . كلها بطيئة ، لكن كلا منها مفعم بالحيوية ويختلف عن الأفعال الأخرى بشكل محدد .

احذف "يكون" و "يكونون" فى كل مكان . لا يوجد شىء على الشاشة فى حالة كينونة ؛ لأن حياة القصة تدفق لا ينتهى من التغيرات ، رهن التشكل . لا : "يوجد منزل كبير على التل فى مدينة صغيرة" . "يوجد" ، "يوجدوا" "هو" "هو/هى هى أضعف أساليب ممكنة فى أى جملة إنجليزية . وما هذا "البيت الكبير؟" "كوخ" ؟ "مزرعة" ؟ . و"تل مرتفع ؟ منحدر ؟ و" مدينة صغيرة" مفترق طرق ؟ قرية صغيرة ؟ ربما "قصر على أراض قريبة من سياج فوق القرية" بأسلوب همنجواى ، الذى يبحث الصفات والظروف لصالح الأفعال النشطة ، فتأتى اللقطات حية . وصف الفيلم الجيد يطلب خيالا ومفردات .

احذف كل الاستعارات ، واعبر التشبيهات ، التى لا يمكن أن تجتاز هذا الاختبار : "ماذا أرى (أو أسمع) على الشاشة ؟" . وكما لاحظ ميلوس فورمان "فى الفيلم ، تكون الشجرة شجرة" . "كما لو" ، مثلا ، يُعدُّ مجازا لا وجود له على الشاشة . الشخصية لا تأتى عبر باب "كما لو" ، بل تأتى عبر الباب فقط . الاستعارة "قصر مشرف على . . وتشبيه "ينصفق الباب مثل طلقة بندقية" . تجتاز الاختبار الذى يمكن أن يصور فوتوغرافيا من زاوية أمامية ، تعطى الانطباع بأنها تطل على القرية بأسفلها ، وصفقة الباب تشق السمع مثل طلقة بندقية . فى الحقيقة ، كانت كل المؤثرات الصوتية لصفقات الأبواب فى فيلم **MISSING** قد تمت بطلقات بنادق كى تزيد التوتر لاشعوريا ، بينما يسمع العقل الواعى صفقة باب ، لكن اللاشعور يتفاعل مع طلقة بندقية .

هذه الأمثلة من جانب آخر كانت موجودة خضوعا للصندوق الأوروبى لدعم السيناريو : "تغرب الشمس مثلما يغلق نمر عينيه فى الغابة" ، و"يتلوى الطريق ويشق مساره على جانب التل إلى الحافة ، ثم يختفى عن النظر قبل أن يندفع إلى الأفق" . إنها أفخاخ مخرج ، مغرية لكنها ليست قابلة للتصوير . على الرغم من أن الكتاب الأوروبيين يفتقدون إلى أسلوب كتابة السيناريو ، فإنهم يحاولون بشكل ساذج أن يكونوا معبرين ، بينما الكتاب الأمريكيون بدافع من الشك والكسل ، يلجئون غالبا إلى التهكم .

"بنى **BENNY** ، رجل إنجليزى فى الثلاثينيات من عمره ، به درجة من هوس توحى بأنه على الأقل ذات مرةٍ فى حياته ، كان قد قطع رأس دجاجة " و" أنت تخمن

ذلك . هنا يأتى مشهد جنس . قد أكتبه ، لكن أمى تقرأ هذه الأشياء . هذا مُسلٍّ ، لكن ذلك ما يريد هؤلاء الكتاب أن يجعلونا نفكر فيه ، هكذا لا نلاحظ أنهم لا يمكنهم أو لا يريدون أن يكتبوا . لقد لجئوا إلى سرد صريح مقنع بالسخرية ، لكن ليس لديهم البراعة ولا الموهبة أوالكبرياء ، كى يبدعوا مشهدا يعبر عن أبسط الأفكار .

احذف "نحن نرى " و"نحن نسمع" ، لأن "نحن " لا وجود لها . بمجرد الدخول إلى شعائر القصة ، قد يصبح المسرح خاليا رغم كل اهتمامنا ، بدلا من ذلك "نحن نرى " تعمم صورة بحارة ينظرون عبر عدسات ، وتغلق رؤية فيلم النص المقروء .

احذف كل ملاحظات الكاميرا والتركيب . بالطريقة نفسها ، يتجاهل الممثلون وصف السلوك ، ويضحك المخرجون على تعبيرات مثل : ركز بجهد على ، دورة عمودية وأفقية على ، لقطتين محكمتين على ، وكل المجهودات الأخرى كى تباشر الفيلم من خلال الصفحة . إذا كتبت استمر فى اقتفاء الأثر ، فهل يرى القارئ الفيلم متدفقا عبر خياله ؟ لا ، إنه يرى الآن الفيلم فى حالة صنعه . احذف قطع على ، قطع بعنف على ، إحلال مشهد إلى ، وغير ذلك من النقلات . يفترض القارئ أن كل تغيرات الزاوية قد تمت بقطع .

السيناريو المعاصر عمل مشهد رئيسى ، يشتمل فقط على تلك الزوايا الضرورية تماما لسرد القصة ، وليس أكثر . على سبيل المثال :

داخلى . غرفة الطعام - نهارا .

يدخل جاك مسقطا حقيبته على كرسى قديم مجاور للباب . يلاحظ قصاصة موضوعةً على مائدة غرفة الطعام ، يلتقطها ، يفتحها ويقرأ . ثم يطبقها ، وينهار على كرسى ورأسه بين يديه .

إذا كان المشاهدون على علم بمحتويات القصاصة من مشهد سابق . يتركز الوصف إذن على جاك قارئا ومرتميا على كرسى . وإن لم يكن ، فمن الضرورى أن يقرأ المشاهدون القصاصة مع جاك ، وإلا فلن يكونوا قادرين على متابعة القصة ، ثم :

داخلى . غرفة الطعام - نهارا .

يدخل جاك ، مسقطا حقيبته على الكرسى القديم المجاور للباب . يلاحظ قصاصة موضوعةً على مائدة الطعام . يتقدم ، يلتقطها ويفتحها .

قصاصة منفصلة :

كتابة بخط اليد تُقرأ : جاك ، لقد حزمت حقيبتى وغادرت . لا تحاول أن تتصل بى . لدىَّ محامية ستكون على اتصال بك .

باربارا

على المشهد :

يكرمش جاك القصاصة ويرميها على الكرسى ورأسه بين يديه .

مثال آخر : لو أن جاك وهو جالس ورأسه بين يديه ، يسمع اندفاعة سيارة بالخارج فيسرع إلى النافذة ، وسيكون أمرا مهما لفهم المشاهدين أن يروا ما يراه جاك فى اللحظة نفسها ، ثم الاستمرار فيما سبق .

على المشهد :

جاك يكرمش القصاصة ويسقط على الكرسى ، رأسه بين يديه .

فجأةً تنطلق سيارة بالخارج . يسرع نحو النافذة .

وجهة نظر جاك .

عبر الستائر إلى الحاجز . تخرج باربارا بسيارتها (الاستيشن واجُن) ، تفتح باب حقيبة السيارة ، تخرج حقيبة سفر .

على جاك

متحولا عن النافذة ، قصاصة باربارا عبر الحجرة .

على الرغم من ذلك ، فإذا افترض المشاهدون أن اندفاعة سيارة باربارا كانت لكى تعود إلى جاك ، لأنها فعلت ذلك مرتين من قبل ورد فعل جاك الغاضب يقول ذلك ، ثم قد يركز الوصف على لقطة رئيسية على جاك فى غرفة الطعام .

ومع ذلك ، فمن وراء زوايا سرد القصص الأساسية ، يعطى المشهد الرئيسى الكاتب تأثيرا قويا على اتجاه الفيلم . وبدلا من وصف الزوايا ، يوحى الكاتب بها بواسطة تفتيت فقرات متباعدة مفردة إلى وحدات من وصف مع صور ولغة كاميرا تشير برقة للمسافة والتأليف . مثلا : داخلى . غرفة الطعام - نهارا .

يدخل جاك وينظر حوله إلى الغرفة الخالية . رافعا حقيبته الجلدية على رأسه ، يسقطها بصوت مكتوم على الكرسى القديم الهش المجاور للباب . ينصت . صمت .

سعيدا بنفسه ، يسير متمهلا إلى المطبخ حين يتوقف فجأةً لوهلة .

قصاصة عليها اسمه مسنودة على إناء للورد مملوء على طاولة الطعام .

يلوى بشكل عصبى خاتم الزفاف .

آخذا نفسا ، ينتفض ، يلتقط القصاصة ، يفتحها ويقرأ .

بدلا من كتابة ما سبق فى كتلة كثيفة من نثر متباعد ، سطور بيضاء تقسم إلى خمس وحدات توضع وفق نظام : زاوية بيضاء تغطى معظم الغرفة ، لقطة متحركة عبر الغرفة ، لقطة قريبة على القصاصة ، وحتى لقطة أكثر اقترابا على إصبع خاتم جاك ، ولقطة متوسطة تتبع لقطة على المائدة .

إهانة الحقيبة الجلدية لكرسى باربارا الأثرى ، وإشارة جاك العصبية لخاتم الزفاف تعبر عن تبدلات شعوره . كل من الممثل والمخرج لهما الحريّة فى أن يطورا أعمالا جديدة من لدنهما ، لكن الفقرات المقتضبة تقود عين القارئ الداخلية عبر نموذج من فعل / رد فعل بين جاك والغرفة ، وجاك وعواطفه ، وجاك وزوجته كما هى

مقدمة من خلال قصاصتها . تلك حياة المشهد . يجب الآن على الممثل والمخرج أن يقبضا عليه تحت تأثير هذا النموذج . كيف ستكون بالضبط أعمالهما الإبداعية . فى الوقت نفسه ، فإن تأثير تقنية المشهد الرئيسى قابلية للقراءة تترجم إلى إحساس مشاهدة الفيلم .

أنظمة الصورة :

كاتب السيناريو شاعراً :

عبارة "كاتب السيناريو الضعيف تستحق الشفقة ، لأنه لا يستطيع أن يكون شاعرا" ، ليست عبارةً صحيحةً فى الحقيقة ، لأن الفيلم وسيط مدهش لروح الشاعر بمجرد أن يفهم كاتب السيناريو طبيعة شعرية القصة وأثرها فى الفيلم . الشعرية لا تعنى الجمال . الصور المزينة ، التى ليست شعرية ، تجعل المشاهدين يخرجون ، وهم يقولون : "يالها من صور فوتوغرافية جميلة" . ليست شعرية . فيلم **THE SHELTERING SKY** مضمونه الإنسانى هو جفاف المشاعر ، اللامعنى – ما كان يسمى ذات يوم بالأزمة الوجودية ، منظر الصحراء فى الرواية استعارة لجدب حياة الأبطال . ومع ذلك ، فقد تألق الفيلم مثل البطاقات البريدية المبهرة لوكالة سياحة سفر ، دون شعور يذكر بما فى القلب من معاناة . الصور الجميلة تكون مناسبة ، إذا كان الموضوع جميلا : مثل فيلم صوت الموسيقى .

وبالأحرى ، فإن الشعرية تعنى التعبيرية المعززة ، بمعنى أنها تحتاج إلى تعبير كامل سواء أكان محتوى القصة جميلا أم غرائبيا ، روحيا أم مدنسا ، هادئا أم عنيفا ، رعويا أم مدينيا ، ملحمياً أم حميميا . هناك قصة جيدة مسرودة بشكل حسن ، تم تمثيلها وإخراجها بشكل جيد ، ربما يكون الناتج فيلما جيدا . كل ذلك بالإضافة إلى إثراء وتعميق لتعبيرية العمل من خلال شعريته ، وربما يصبح فيلما عظيما .

كى نبدأ باعتبارنا مشاهدين مع طقوس القصة ، فإننا نتفاعل مع كل صورة بصرية أو سمعية بشكل رمزى . إننا نحس بشكل غريزى أن كل شىء قد تم اختياره

كى يعنى أكثر من نفسه ، وهكذا نضيف مفهوما لكل دلالة . حين تندفع سيارة فى انطلاقة ، فإن رد فعلنا لن يكون على اعتبار أنها مركبة فقط بل دلالة . نفكر "هاه . مرسيدس . . ثرى" ، أو "لامبورجينى . . ثراء فاحش ، أو "فولكس فاجن صدئة . . فنان" ، أو "هارلى – ديفيدسون . .خطر" ، أو "ترانز أمريكية حمراء . . مشكلات مع هوية جنسية" . وهكذا ، يبنى حكاء القصة على هذا الميل الطبيعى عند المشاهدين .

أول خطوة لتحويل قصة محكية جيدا إلى عمل ، استبعاد ٩٠٪ من الواقع . الغالبية العظمى من الأشياء فى العالم لها دلالات خاطئة لأى فيلم محدد ، لذلك فإن أطراف الخيالات الممكنة لابد من أن تحدد بهذه الموضوعات مع تضمينات ملائمة .

فى الإخراج مثلا ، إذا كان المخرج يريد إضافة زهرية للقطة فرندا ، يتطلب مناقشة مهمة قد تستغرق ساعة . ما نوع الزهرية ؟ لأى مدة ؟ شكلها ؟ ألوانها ؟ سيراميك ، معدن ، أو خشب ؟ هل هناك زهور فيها ؟ ما نوعها ؟ أين توضع ؟ فى المقدمة ؟ فى المنتصف ؟ فى الخلفية ؟ على اليسار العلوى من اللقطة ؟ على اليمين الأدنى ؟ هل يركز عليها عن قرب أو لا ؟ هل تكون واضحة ؟ هل تكون محسوسة باعتبارها ملكية ؟ . كل ذلك مطلوب ، لأنها ليست مجرد إناء للزهور بل هى شىء مشحون بشكل عال ورمزى يتردد صداه مع كل شىء آخر فى اللقطة ، للأمام والخلف عبر الفيلم . يعدّ الفيلم وحدة ، مثل أى عمل فنى ، يرتبط فيه كل شىء مع كل صورة أو مع أى شىء آخر .

بتقيده بما هو مناسب ، يقوى الكاتب الفيلم ، بنظام أو أنظمة صور . هناك دائما أكثر من نظام .

نظام الصور استراتيجية للأفكار الرئيسية للعمل الفنى ، مقولة خيالات مغمورة فى الفيلم ، تتكرر فى الرؤية والصوت من البداية حتى النهاية مع مثابرة وتنوع عظيمين ، ولكن مع ذكاء أيضا كاتصال لاشعورى ، كى يزيد عمق وتعقد العاطفة الجمالية .

تعنى "مقولة" موضوعا مستمدا عن العالم الطبيعى العريض بما يكفى لاحتواء تنوع واسع . مثلا ، من أبعاد الطبيعة - الحيوانات ، الفصول ، والضوء ، والظلام - أو بعد من أبعاد الثقافة البشرية - مبان ، آلات وفن . هذه المقولة لابد أن تتكرر ، لأن واحدا أو اثنين من رموز معزولة لن يكون لها إلا تأثير ضئيل . لكن قوة عودة الصور المنظمة هائلة حيث ينقل التنوع والتكرار نظام الصور إلى مقاعد المشاهدين بغير وعى . أخيرا والأكثر أهمية ، يجب أن يتم تناول شعرية الفيلم على نحو خفى ، لتمضى بشكل وا ع ولكن غير متعارف عليها .

يتم ابتكار نظام للصور بأحد أسلوبين . عن طريق تصوير خارجى أو داخلى . التصوير الخارجى يأخذ مقولة لها خارج الفيلم فعلا معنى رمزى ويدخلها ، لكى يكون لها فى الفيلم المعنى نفسه الذى لها خارجه : مثلا ، كى نستخدم العلم القومى - رمز الوطنية وحب الوطن - لكى تعنى الوطنية وحب الوطن . فى فيلم **ROCKY IV** ، مثلا ، بعد أن يهزم روكى الملاكم الروسى ، يلف نفسه فى علم أمريكى كبير ، أو حين يستخدم صليباً رمزا لحب الرب والمشاعر الدينية ، لنعنى بذلك حب الرب والمشاعر الدينية ، وهناك من يستخدم شبكة عنكبوت ، لكى تعنى فخًا ، أو سقوط دمعة كى تعنى الحزن . لابد أن أشير إلى أن التصوير الخارجى ، هو العلامة الفارقة للفيلم الدراسى . التصوير الداخلى يأخذ مقولة ، قد يكون وقد لا يكون لها خارج الفيلم معنى رمزى لكنها تأتى به إلى الفيلم ، لكى تمنحه معنى جديدا كليةً ملائما لهذا الفيلم ولهذا الفيلم وحده .

فى فيلم : **LES DIABOLIQUE** أعد المخرج / كاتب السيناريو هنرى جورجس كلوزو ، فى عام ١٩٥٥ ذلك الفيلم للشاشة عن رواية بيير بيلو . **celle quin`etait pas** كانت فيه كريستينا (فيرا كلوزو) فتاة شابة جذابة لكنها خجولة جدا وحساسة . كانت تعانى من مرض فى القلب منذ طفولتها ، ولم تكن أبدا فى حالة صحية جيدة . كانت قد ورثت قبل سنوات عزبة كبيرة فى ضواحى باريس ، تحولت إلى مدرسة داخلية كبيرة . كانت تدير هذه المدرسة مع زوجها ، مايكل (بول موريس) ، الذى كان ساديا ، بذيئا ، حقودا ، وحشا ، يجد متعة فى معاملة زوجته معاملة قذرة . كانت له علاقة مع

إحدى المدرسات ، نيكول (سيمون سينوريه) ، كما كان فاسدا وقاسيا مع خليلته مثلما كان مع زوجته .

كان الكل يعرف بأمر علاقته ، والحقيقة أن المرأتين أصبحتا أفضل أصدقائه . كلاهما يعانى من فرط قسوته . لقد قررتا مبكرا فى الفيلم أن الطريقة الوحيدة للخروج من ورطتهما أن يقتلاه .

وذات ليلةٍ أعدا شركا لمايكل فى شقة فى قرية بعيدة تماما عن المدرسة حيث كانتا قد ملأتا حوض استحمام سرا بالماء . وصل مرتديا بذلة كاملة وبتكبر وبخهما بطريقة ساخرة وأهان المرأتين ، اللتين كانتا تحاولان أن تجعلاه مخمورا بقدر ما تستطيعان ، ثم حاولتا أن يغرقاه فى حمام السباحة . لكنه لم يكن مخمورا تماما ، وكان يقاوم بصعوبة . كاد الرعب يقتل الزوجة المسكينة تقريبا ، لكن نيكول تندفع إلى حجرة المعيشة ، وتجذب تمثالا من السيراميك من مائدة القهوة ، وتسقط هذا الشىء الثقيل على صدر الرجل ، ثم تدبرت أمر أن تمسكه تحت الماء بين وزن التمثال وقوتها الخاصة لفترة طويلة كافية لإغراقه .

لفّت المرأتان الجسد فى لفافة بلاستيكية وأخفيتاه فى خلفية شاحنة بيك آب وتسللتا إلى المعسكر فى منتصف الليل . لم يكن حمام سباحة المدرسة قد استخدم منذ الشتاء وكانت الفطريات تغطى سطح الماء بارتفاع بوصة . غمرت المرأتان الجسد فيه وغيبتاه بعيدا عن الأنظار . وسرعان ما رجعتا وانتظرتا إلى اليوم التالى ، إلى حين أن يطفو الجسد ويكتشف . لكن اليوم التالى جاء وذهب ، ولم يطف الجثمان . وتمر أيام دون أن يطفو الجسد .

أخيرا ، تسقط نيكول مفاتيحها كما لو كان مصادفةً فى حمام السباحة ، ثم تطلب من أحد كبار الطلبة أن يسترجعها . يغوص الصبى إلى أسفل ، ويظل يبحث ويبحث ويبحث . ثم يصعد ليستنشق بعض الهواء ويغوص ثانيةً ، ويبحث ويبحث ويبحث . يصعد كى يتجرع هواء ، ثم يغوص للمرة الثالثة ويبحث ويبحث ويبحث . فى النهاية يصعد . . ومعه مفاتيح السيارة .

ترى المرأتان عندئذ أنه حان وقت تنظيف حمام السباحة ، فتأمران بإفراغه ، وتقفان على حافته ، تراقبان بينما الزبد ينخفض إلى أسفل وأسفل وأسفل . . حتى يفرغ . لكن لم تكن هناك أية جثة . بعد الظهيرة تلك ، كانت سيارة تجفيف وكي ملابس تمضى خارجة من باريس ، كى تسلم البذلة المنظفة والمكواة ، التى كان الرجل قد مات فيها . اندفعت المرأتان إلى محل التنظيف فى باريس ، حيث وجدتا إيصالا كان فيه عنوان أحد بيوت الإقامة . تتجهان إلى هناك ، تتحدثان مع موظف الاستعلامات ، الذى يقول : "نعم ، نعم ، كان رجل يعيش هنا ، إلا أنه ذهب هذا الصباح"

تعودان إلى المدرسة ولكن أشياء غريبة أخرى تحدث : يظهر مايكل ويختفى فى نوافذ المدرسة ، وحين تنظران إلى الصور الفوتوغرافية للخريجين تجدانه واقفا خلف الطلبة بعيدا قليلا عن المركز . لا تستطيعان تحمل ما يجرى . هل هو شبح ؟ هل نجا من الغرق بطريقةٍ ما ؟ ماذا يفعل معنا ؟ هل وجد آخرون الجثة ؟ من هم الذين يفعلون ذلك ؟

تأتى الإجازات الصيفية ويغادر كل الطلبة والمدرسين . ثم تغادر نيكول أيضا . تحزم حقائبها ، قائلةً إنها لا تستطيع أن تحتمل هذا أكثر من ذلك تاركةً الزوجة المسكينة وحدها .

لم تستطع كريستينا أن تنام فى تلك الليلة ، فتجلس فى فراشها شديدة اليقظة وقلبها يدق . وفجأةً ، فى سكون الليل تسمع صوت آلة كاتبة آت من ناحية مكتب زوجها . تنهض ببطء وتتسلل عبر ممر طويل ، يدها على قلبها ، لكن قبل أن تلمس مقبض الباب يتوقف صوت الآلة الكاتبة .

تفتح الباب بهدوء وهناك وعلى امتداد الآلة الكاتبة ، تجد قفازات زوجها . مثل يدين ضخمتين . ثم تسمع أكثر صوت مرعب يمكن تخيله : ماء يتساقط . تتجه الآن رأسا إلى الحمام بعيدا عن المكتب وقلبها يرتعد . تفتح باب الحمام ، الذى يحدث صريرا ، وهناك تجده ما يزال فى بذلته الكاملة مغمورا فى حوض الاستحمام والحنفية تنقط .

ينهض الجسم والماء يتقاطر منه . العينان مفتوحتان . من دون مقل . تمتد يداه إليها ، تضع يدها على صدرها وأزمة قلبية ، وتسقط ميتةً على الأرضية . يمد مايكل يده إلى ما تحت جفنى عينيه ويزيل البلاستيك الأبيض عنهما . تقفز نيكول من خزانة صغيرة . يقبلان بعضهما ، ويهمسان "لقد فعلناها !" .

تبدو العناوين الافتتاحية ، لفيلم **LES DIABOLIQUE** ، كما لو أنها فوق رسم تجريدى من رمادى وأسود . لكن فجأة ، عندما تنتهى العناوين ، ينفجر إطار شاحنة من قاع إلى قمة الشاشة ، ونتيقن من أننا ننظر من على قمة زاوية نظر إلى بركة طين صغيرة موحلة . تنتقل الكاميرا إلى مشهد طبيعى ممطر . اعتبارا من هذه اللحظة الأولى ، تتكرر صورة الماء . يكون الجو كثير الرزاز دائما ومضبب . ينساب تركيز الماء على النوافذ فى قطرات قليلة إلى قواعدها . يتناولون سمكا على العشاء . الشخصيات تشرب نبيذا وشايا ، بينما ترتشف كريستينا دواء القلب . عندما يناقش المدرسون الإجازات الصيفية ، يتحدثون عن الذهاب إلى جنوب فرنسا ، من أجل المياه . حمامات السباحة ، أحواض الاستحمام . . ، إنه واحد من أكثر الأفلام ماءً على الإطلاق .

بصرف النظر عن هذا الفيلم ، يُعدّ الماء رمزا عاما لكل الأشياء الإيجابية : التقديس ، التطهير ، المؤنث – نموذج بدئى للحياة نفسها . لكن كلوزو يعكس هذه القيم حتى يأخذ الماء قوة الموت والرعب والشر ، ثم تجعل صوت حنفية تنقط المشاهدين ينتفضون من على مقاعدهم .

ينسج فيلم كازابلانكا ثلاثة أنظمةً من الصور . تبتكر الأفكار الأولية للعمل إحساسا بالسجن ، عندما تصبح مدينة كازابلانكا سجنا افتراضيا . تهمس الشخصيات بخطط "هروبها" ، كما لو كانت الشرطة هم حراس السجن . تتحرك المنارة فى برج المطار عبر الشوارع مثل كشاف سجن ، بينما ستائر النوافذ وقواطع الغرف وحواجز السلالم حتى أوراق أشجار النخيل المزروعة فى آنية تخلق ظلالا مثل قضبان زنازين سجن .

يبنى النظام الثانى تطورا من الشخصى إلى النموذج البدئى . يبدأ فيلم كازابلانكا كمركز نفى ، لكنه يصبح أمما متحدة مصغرة مملئةً ليس فقط بوجوه عرب

وأوروبيين ، بل أيضا بوجوه آسيويين وأفارقة . ريك وصديقه سام ، هما الأمريكيان الوحيدان ، اللذان نقابلهما . صور مكررة متضمنة حوارا تتكلم به الشخصيات إلى ريك ، كما لو كان وطنا ، يربطان ريك بأمريكا حتى يصبح رمزا لأمريكا نفسها ، كازابلانكا العالم . مثل الولايات المتحدة عام ١٩٤١ ، ريك محايد بوضوح ، لا يريد دورا فى حرب عالمية أخرى . تباعده عن القتال لاشعوريا يهيىء أمريكا ، لاتخاذها موقفا ضد الظلم .

النظام الثالث للصور نظام اتصال وانفصال . يستخدم عددا من صور وتوليفات من خلال إطار ليصل بين ريك وإلزا ، محدثا تلك النقطة اللاشعورية ، إذ على الرغم من أنهما منعزلان ، فإنهما ينتميان إلى بعضهما . نقطة المعادلة لذلك سلسلة من صور وتصميمات ، تعزل إلزا عن لازلو معطيةً انطباعا عكسيا بأنه على الرغم من أن هذين الاثنين معا فإنهما منعزلان .

فيلم **THROUGH A GLASS DARKLY** مركب الحبكة من ستة خطوط قصصية - ثلاث ذروات إيجابية مكرسة للأب ، وثلاث نهايات سلبية لابنته - فى تصميم نقطة / نقطة معادلة تمزج ما لا يقل عن أربعة نظم صور . قصص الأب تميزها فراغات مفتوحة وضوء وذكاء واتصال لغوى ، وصراعات الابنة معبرا عنها بفراغات مغلقة وظلام وصور حيوان وجنسانية .

يستخدم فيلم **CHINATOWN** أيضا أربعة نظم ، اثنين من تصوير خارجى ، واثنين داخلى . تتكون الأفكار الداخلية الأولية للنظام من "رؤية عمياء" أو رؤية مزيفة : نوافذ ، مناظر خلفية ، مرايا ، نظارات ، ونظارات متهشمة بشكل خاص ، وكاميرات ، ومجاهر ثنائية ، وعيون ، وحتى العيون المفتوحة لموتى لا يرون ، كلها تجمع قوى ضخمة ، كى توحى بأننا إذا كنا نبحث عن الشر فى العالم ، فإننا نبحث عنه فى الاتجاه الخطأ . إنه هنا . كما قال ماوتسى تونج ذات مرةً : "التاريخ العرض ، ونحن المرض" .

يتناول النظام الداخلى الثانى الفساد السياسى ، ويحوله إلى رابط اجتماعى . العقود المزيفة والقوانين الفاسدة وفصول الفساد ، تصبح هى ما يربط المجتمع ببعضه ويصنع التقدم . نظامان للتصوير الخارجى ، الماء فى مواجهة الخصائى والقسوة

الجنسية فى مواجهة الحب الجنسى ، لها دلالات تقليدية لكنها مستخدمة مع مؤثرات ذات حواف حادة .

عندما عرض **Alien** ، نشرت مجلة "تايم ماجازين" مقالة من عشر صفحات مع صور ساكنة ورسوم مثيرة لطرح السؤال : هل بالغت هوليود ؟ ، لأن هذا فيلم يجسد نظام صور جنسى ويحتوى على ثلاثة مشاهد "اغتصاب" حية . حين صنع جيل آن هيرد وجيمس كاميرون مسلسل **ALIENS** ، فإنهما لم يلويا عنق الأجناس من رعب إلى حركة / مغامرة ، بل أعادا ابتكار نظام صور للأمومة حيث تصبح **RIPLEY** الأم البديلة للطفل **Newt** (كارى هن) ، التى بدورها الأم البديلة لعروسها المحطمة . الاثنتان ضد الأم المخيفة والأكثر رعبا فى العالم ، الملكة المتوحشة الضخمة ، التى تضع بيضها فى عش يشبه الرحم . فى الحوار ، تعلق ريبلى : "الوحوش تجعلك حاملاً" .

يعتمد فيلم **AFTER HOURS** على نظام داخلى واحد لكن مع تنوع ثرى : الفن ، ليس باعتباره زينة للحياة ، بل بالأحرى باعتباره سلاحًا . يهجم فن وفنانون فى منهاتن باستمرار على البطل ، بول (جرفين دون) حتى يتم حصره فى عمل فنى ويسرقه تشيش وشونج .

وإذا رجعنا إلى الوراء ، نجد أن أفلام الإثارة عند هيتشكوك تمزج الصور مع الصور الجنسية ، بينما أفلام الوسترن عند جون فورد تعادل بين البرية والمدينة . إننا نتأكد فى الحقيقة بالعودة عبر القرون ، من أن نظم الصور تعد قديمة مثل القصة نفسها . لقد ابتكر هوميروس أفكارا جميلة لملاحمه ، مثلما فعل آسخيلوس وسوفوكلس ويوربيدس لمسرحياتهم . أما شكسبير فهو الوحيد ، الذى غمر كل عمل من أعماله بنظام صور فريد ، كما فعل ملفيل ، وبو ، وتولستوى ، وديكنز ، وأورويل ، وهمنجواى ، وإبسن ، وتشيخوف ، وشو ، وبيكيت – كل هؤلاء الروائيين وكتاب المسرح العظماء ، تبنوا هذا المبدأ .

ومنْ ، بعد ذلك كله ، الذى اخترع كتابة السيناريو ؟ الروائيون وكتاب المسرح ، الذين جاءوا إلى مهود فننا فى هوليود ولندن وباريس وبرلين وطوكيو وموسكو ، ليكتبوا سيناريوهات الأفلام الصامتة . هم المخرجون الأوائل ، مثل د . دبليو جريفيث ،

وآيزنستاين ، ومورنو ، تدربوا فى المسرح وأدركوا أن الفيلم / مثل المسرحية الجميلة يمكن أن يصل إلى ذروته بتكرار جمالياته الشعرية .

يجب أن يكون نظام الصور لاشعوريا ، بحيث لا يكون الجمهور على وعى به . قبل سنوات عندما كنت أشاهد فيلم بونويل **VIRIDIANA** ، لاحظت أن بونويل قد قدم نظام صور لحبل : طفل ينط الحبال ، رجل غنى يشنق نفسه بحبل ، رجل فقير يستخدم الحبل حزامًا . فى خامس مرةٍ تقريبا ، عندما كانت قطعة حبل تظهر على الشاشة ، كان المشاهدون يصيحون معا "رمز !" .

الرمزية قوية أكثر قوةً مما قد يظن الكثيرون ، ما دامت تمر متخطية العقل الواعى وتنزلق إلى اللاشعور . كما يحدث عندما نحلم . استخدام الرمزية يتبع المبدأ نفسه مثل تسجيل فيلم . الصوت لا يحتاج إلى إدراك . وهكذا يمكن للموسيقى أن تؤثر فينا بعمق ، حين لا نكون واعين بها . بالأسلوب نفسه ، فإن الرموز تهزنا وتحركنا – ما دمنا ندرك أنها رموز . الوعى برمز يحوله إلى شىء محايد ، إلى فضول فكرى فاقد للقوة وبلا معنى بالفعل .

لماذا ، إذن ، يقوم كثير من الكتاب / المخرجين المعاصرين بتحديد رموزهم ؟ إن المعالجة غير البارعة للصور "الرمزية" فى أفلام مثل : **CAPE FEAR ,BRAM STOKER`S DRACULA ,THE PIANO** ، تعد الأمثلة الثلاثة الأكثر وضوحا . يمكننى أن أفكر فى سببين محتملين : أولا ، كى تتملق نخبة المشاهدين من المثقفين نوى الإدراك ، الذين يشاهدون من مسافة دون انفعال ، بينما يجمعون ذخيرة لطقوس ما بعد الفيلم لمقهى النقد . ثانيا ، كى تؤثر ، إن لم يكن لتتحكم فى النقاد والمراجعات التى يكتبونها . الرمزية الحماسية لا تتطلب عبقريا بل مجرد إشعال غرور قراءة سيئة ليونج ودرايدا ، إنه الغرور يثقل الفن ويفسده .

يعتقد البعض بأن نظام صور الفيلم عمل المخرج ، وأنه وحده من يجب أن يبتكره . أنا لا أجادل فى ذلك ؛ لأن المخرج فى النهاية المسئول عن كل بوصة مربعة من كل

لقطةٍ فى الفيلم . ماعدا . . كم من المخرجين العاملين يفهم ما شرحته سابقًا ؟ . إنهم قليلون . ربما دستتان فى عالم اليوم ، لأن الأفضل جدا فقط يعرفون ، بينما لا تستطيع الغالبية العظمى لسوء الحظ أن تعرف الفرق بين تصوير زخرفى وتصوير معبر .

إننى أجادل فى أنه ينبغى على كاتب السيناريو أن يبدأ نظام صور الفيلم ، وعلى المخرج والمصممين أن ينهوه . الكاتب الذى يتصدر أولا أرضية كل الصور والعالم المادى والاجتماعى للقصة . وعادةً عندما تكتب ، تكتشف أننا قد بدأنا العمل تلقائيا ، وأن نموذجا من الصور قد وجد طريقه إلى الوصف والحوار . وعندما نصبح واعين بذلك ، نبتكر تنويعات وبهدوء نطورها فى القصة . إذا لم يظهر نظام صور من تلقاء نفسه ، فإننا نخترع واحدا . لن يهتم المشاهدون كيف نفعل ذلك ، لأنهم يريدون فقط أن تعمل القصة .

العناوين :

عنوان الفيلم أهم نقطةٍ لتسويقه ، وهو الذى يضع المشاهدين ، فى حالة استعداد للتجربة التى تنتظرهم . ولذلك ، لا يستطيع كتاب السيناريو أن ينغمسوا فى الجانب الأدبى . العناوين ، التى ليس لها دلالة ، مثل **TESTAMENT** هو فيلم عن هولوكوست بعد دمار نووى ، وفيلم **LOOKS AND SMILES** يصور حياة شخصية منقضية فى رفاهة . أما رقاقة اللاعنوان ، الذى أفضله فهى **MOMENT BY MOMENT** ، وهو النموذج ، الذى أستخدمه إلى أن أحدد عنوانا .

أن تضع عنوانا ، تعنى أن تسمى . العنوان المؤثر يشير إلى شىء ملموس فى القصة . أفضل العناوين تسمى عنصرين أو كل العناصر المؤثرة .

فيلم **JAWS** يسمى شخصية ، يضع القصة فى البرارى ، ويعطينا التيمة ، إنسان ضد الطبيعة ، من نوع أفلام الحركة / المغامرة . فيلم **KRAMER VS. KRAMER** من

شخصيتين ، وتيمة الطلاق ، والدراما المنزلية . فيلم STAR WARS يسمى صراعا ملحميا كونيا . فيلم PERSONA يوحى بمجموعة شخصيات معقدة نفسيا وتيمة لهويات خفية . فيلم LA DOLCE VITA يضعنا فى موضع متفسخ بين ثراء مدينى . وفيلم MY BEST FRIENDS WEDDING يقدم شخصيات وبيئة وكوميديا رومانسية .

العنوان ، بطبيعة الحال ليس الاعتبار الأول فقط فى التسويق . وكما قال الأسطورى هارى كوهن ذات مرة : "يُعدّ عنوان فيلم MOGAMBO عنوانا مرعبا" . يُعدّ موجامبو ، بطولة كلارك جيبل وإيفا جاردنر ، عنوانا . . عظيما .

(١٩)

أسلوب الكاتب

قد يحقق الكتاب المحترفون – وربما لا – شهرة نقدية ، لكن مع المحافظة على براعتهم يصبح لديهم مدخل إلى موهبتهم ، يطور إنجازهم على مدار السنين ويجعلهم يتعيشون من الفن . ربما ينتج الكاتب المناضل مع الوقت نوعا جيدا ، لكنه لا يستطيع أن يجعل إنجاز موهبته عاليا من يوم إلى يوم ، متى وأينما أراد ، حتى أنه لا يمكنه أن يطور فى النوع من قصة إلى أخرى ، كما أنه يستلم دخلا قليلا عن مجهوداته ، إذا استلم . على وجه الإجمال ، فإن الفرق بين أولئك الذين ينجحون وهؤلاء الذين يناضلون ، طرقهم المتعارضة فى العمل : من الداخل إلى الخارج ، فى مقابل من الخارج إلى الداخل .

الكتابة من الخارج إلى الداخل :

يميل الكاتب المناضل إلى أن يكون لديه طريقة تمضى على النحو التالى : إنه يحلم بفكرة ، يرتجل عليها لفترة ، ثم يندفع مباشرةً نحو لوحة المفاتيح :

خارجى . منزل – نهارا .

وصف ، وصف ، وصف . تدخل الشخصيتان أ و ب

شخصية أ .

حوار ، حوار ، حوار .

شخصية ب

حوار ، حوار ، حوار .

وصف ، وصف ، وصف ، وصف ، وصف .

إنه يتخيل ويكتب ، يكتب ويحلم حتى يصل إلى صفحة ١٢٠ ، ويتوقف . ثم يسلم منها صورا ضوئية للأصدقاء ، ثم تأتى ردود أفعالهم : "أوه ، إنه جميل ، وقد أحببت ذلك المشهد فى الجراج حين كانوا يرمون الطلاء فوق بعضهم ، كان ذلك بديعا ، أليس كذلك ؟ وحين جاء الفتى الصغير ليلا مرتديا بيجامته ، كم كان ذلك جميلا ! كان المشهد على الشاطئ رومانسيا جدا ، وحين انفجرت السيارة كان مثيرا . لكننى لا أعرف . . هناك شيء ما بخصوص النهاية . . والمنتصف . والطريقة ، التى يبدأ بها . . لكن ، ذلك لا يروق لى" .

لذلك ، يجمع الكاتب المناضل ردود أفعال أصدقائه وأفكاره الخاصة ، كى يبدأ المسودة الثانية مع هذه الاستراتيجية :"كيف أحافظ على المشاهد الستة التى أحبها والتى أحبها الآخرون أيضا ، وكيف أنسج الفيلم من خلالها بشكل ناجح ؟" . وبقدر أضافى من التفكير ، يعود إلى لوحة المفاتيح :

داخلى . منزل – ليلا

وصف ، وصف ، وصف . تدخل الشخصية أ و ج ، بينما الشخصية ب تراقب من خفاء .

الشخصية أ

حوار ، حوار ، حوار .

الشخصية ج

حوار ، حوار ، حوار .

وصف ، وصف ، وصف ، وصف ، وصف .

إنه يتخيل ويكتب ، يكتب ويحلم ، لكنه طوال الوقت يتعلق مثل غريق بمشاهده المفضلة حتى تخرج إعادة كتابة فى النهاية . إنه يصنع نسخا ضوئية ويناولها لأصدقائه ، وتعود ردود الأفعال ثانيةً :" إنه مختلف ، بالتأكيد مختلف . لكننى سعيد جدا أنك حافظت على ذلك المشهد فى الجراج ، وعلى مشهد الفتى فى بيجامته والسيارة على الشاطئ . . إنها مشاهد عظيمة . لكن . . ما يزال هناك شيء ما فى النهاية والمنتصف والطريقة التى يبدأ بها لا تروى" .

ثم يبدأ الكاتب مسودة ثالثة ورابعة وخامسة ، لكن العملية تكون كما هى فى كل مرة : إنه متمسك بمشاهده المفضلة جادلا سردا جديدا عبرها على أمل أن يجد القصة المناسبة . أخيرا تنقضى سنة وهو يحترق . يعلن عن اكتمال السيناريو ويناوله إلى وكيل أعماله ، الذى يقرؤه دون حماسة ، لكن لأنه وكيل يفعل ما ينبغى عليه فعله وهو أيضًا يصنع منها عدداً من النسخ ويوزعها على هوليود ، وتأتى تقارير القراءة : "مكتوب بشكل جميل ، رقاقة جيدة ، حوار قابل للتمثيل ، وصف حى للمشاهد ، اهتمام حسن بالتفاصيل ، القصة أخاذة ،مررها ،" . يلوم الكاتب أمزجة هوليود المحافظة على القديم ، ويهرول إلى مشروعه التالى .

الكتابة من الداخل إلى الخارج :

يميل الكتاب الناجحون إلى أن يستخدموا العملية العكسية . إذا أمكن للسيناريو ، فرضيا وبشكل متفائل ، أن يكتب من أول فكرة إلى آخر مسودة فى ستة أشهر ، فإن هؤلاء الكتاب يمضون بشكل مماثل الشهور الأربعة الأولى من هذه الستة ، وهم يكتبون مرتكزات من كروت ٣ x5: محورا لكل فصل - ثلاثة ، أربعة ، وربما أكثر . إنهم يبدعون مخططا مبدئيا للقصة على تلك الكروت .

مخطط مبدئى :

المخطط المبدئى ، القصة المروية فى خطوات كما يعنى المصطلح .

يصف الكاتب ببساطة ووضوح مستخدما عبارة من جملة أو جملتين ، يصف الكاتب ما يحدث ببساطة ووضوح فى كل مشهد . مثلا : "يدخل متوقعا أن يجدها فى البيت ، لكنه بدلا من ذلك يكتشف قصاصة تخبره أنها قد رحلت إلى الأبد» .

يشير الكاتب على ظهر كل بطاقة إلى خطوة فى تصميم القصة ، يرى أن هذا المشهد يحققها - على الأقل فى الوقت الحالى . ما المشاهد التى تبنى الحدث المحفز ؟ وما هو ؟ ذروة الفصل الأول ؟ ربما ذروة فصل الوسط ؟ الفصل الثانى ؟ الثالث ؟ الرابع ؟ أو أكثر ؟ وهو يقوم بذلك بالنسبة للحبكة المركزية والحبكات الفرعية أيضا .

إنه يقيد نفسه بعدة بطاقات لشهور ممتدة لهذا السبب الرئيسى : إنه يريد أن يدمر عمله . الذوق والخبرة تخبرانه أن ٩٠٪ من كل ما يكتبه ، بغض النظر عن عبقريته ، متوسط القيمة فى أفضل الحالات . فى بحثه المثابر عن النوعية الجيدة لابد أن يخترع مادة أكثر مما يمكنه أن يستخدم ثم يدمرها . ربما يخطط مشهدا بعدة طرق مختلفة قبل أن يستبعد الفكرة نهائيا من مخطط المشهد . ربما يدمر متواليات ، من فصول كاملة . الكاتب الواثق فى موهبته يعرف ، أنه ليست هناك حدود لما يستطيع أن يبدع ، ولذلك فهو يحول إلى سلة المهملات كل ما يراه أقل من مستواه بحثا عن القصة الجوهرة .

ومع ذلك ، فإن هذه العملية لا تعنى أن لا يملأ الكاتب الصفحات . يوما بعد يوم تتكاثر الأوراق على جانب المكتب ، لكن تلك قصص حياة ، العالم الخيالى وتاريخه ، وملاحظات عن موضوعات ، وصور ذهنية ، وحتى قصاصات من كلمات وعبارات اصطلاحية . يملأ البحث والتخيلات من كل الأنواع خزانة ملفات ، بينما تفرض القصة نظامها على المخطط المبدئى .

أخيرا ، وبعد أسابيع أو شهور ، يكتشف الكاتب ذروة قصته ، يعاود العمل ، وفى يده ما يحتاج الرجوع إليه . مؤخرا يكون لديه قصة . يذهب الآن إلى أصدقاء ، لكن لا ليطلب يوما من حياتهم - وهو ما نطلبه حين نريد من شخص لديه ضمير أن يقرأ سيناريو . وبدلا من ذلك ، فإنه يصب فنجانا من القهوة ، ويطلب عشر دقائق ، ثم يطرح قصته .

لا يظهر الكاتب أبدا مخططه الأوَّلى للناس ، لأنه أداة سرية جدا جدا بالنسبة لأى شخص ما عدا الكاتب . بدلا من ذلك ، وفى هذه المرحلة الحاسمة فإنه يريد أن يروى أو يطرح قصته حتى يستطيع أن يراها تظهر فى الوقت المناسب ، ويراقبها تعزف على أفكار ومشاعر كائن آخر . يريد أن ينظر فى عينى ذلك الشخص ويرى القصة تحدث هناك . وهكذا يطرح ويدرس ردود الأفعال : هل تعلق صديقى بالحدث المحفز ؟ منصتا ومنجذبا ؟ أو أن عينيه تحيدان عنه ؟ هل أمسك به ، بينما أبنى وأحول التطورات ، وعندما أصل إلى الذروة ، هل أحصل على رد فعل قوى من النوع الذى أريده ؟

إن أى قصة تطرح من مخططها المبدئى على شخص ذكى حساس ، يجب أن تكون قادرة على لفت الانتباه مسيطرة على الاهتمام لمدة عشر دقائق ، ولا يتركها إلا بتحريك تجربة عاطفية وذات معنى - تماما مثلما فعلت قصة **LES DIABPLIQUE** ، التى أمسكت بك وهزتك . وأيا كان النوع ، إذا لم تستطع القصة أن تحدث أثرها فى عشر دقائق ، فكيف يمكن أن تحدث فعلها فى ١١٠ دقيقة ؟ لن تكون أفضل عندما تصبح أكبر ، فكل شىء سيئ فى الدقائق العشر ، سيكون أسوأ عشر مرات على الشاشة .

حتى تستجيب غالبية جيدة من المنصتين بحماسة ، فلا داعى للمضى قدما . لا نقصد بالحماسة أن يقفز الناس ويقبلوك على الخدين ، يكفى أن يهمسوا "واو" ويصمتوا . أى عمل فنى جميل - موسيقى أو رقص أو رسم أو قصة - له القوة على إسكات الثرثرة فى الذهن ونقلنا إلى مكان آخر . حين تنحدر قصة من مخطط مبدئى وتكون قوية ، فإنها تجلب الصمت - لا تعليق لا نقد ، مجرد قصة ليس لها تلك القوة . والآن يكون الكاتب مستعدا للانتقال إلى الصفحة التالية - المعالجة .

المعالجة :

لكى "يعالج" المخطط المبدئى ، فإن الكاتب يوسع كل مشهد من جملة أو جملتين إلى مقطع أو أكثر من فضاء مضاعف ، ووصف فى الحاضر دقيقة بدقيقة :

غرفة طعام - نهار .

يدخل جاك ويلقى بحقيبته على الكرسى المجاور للباب . ينظر حوله . الغرفة خالية . ينادى اسمها . لا إجابة . ينادى ثانيةً بصوت أعلى وأعلى . لا إجابة أيضا . وبينما يخطو نحو المطبخ ، يرى قصاصة على المائدة . يلتقطها ، ويقرؤها . تقول القصاصة إنها قد رحلت عنه إلى الأبد . يسقط على الكرسى ، رأسه بين يديه ، ويبدأ فى البكاء .

يشير الكاتب فى المعالجة إلى ما تتحدث به الشخصيات حوله - "إنه يريدها أن تفعل هذا ، لكنها ترفض ، مثلا - لكنه لا يكتب حوارا . بدلا من ذلك ، فإنه يصنع النص الفرعى - الأفكار والعواطف الحقيقية وراء ما يقال ويفعل . قد نعتقد أننا نعرف ما تفكر فيه وتشعر به شخصياتنا ، لكننا لا نعرف أننا نعرف إلى أن نضعه على الورق .

غرفة طعام - نهارا .

يفتح الباب ، جاك متكئ على عضادة الباب مجهدا من يوم ملىء بالعمل الفاشل المحبط . ينظر حوله فى الحجرة ويرى أنها ليست هناك ، كله أمل أن تكون بالخارج . إنه لا يريد حقيقة أن يتعامل معها اليوم . لكى يتأكد من أنه وحده فى البيت ينادى اسمها . لا إجابة . ينادى بصوت أعلى وأعلى ولا إجابة . حسنا . إنه وحده أخيرا . يرفع حقيبته عاليا فى الهواء ويسقطها بضربة على كرسيها الشيبندال الثمين المجاور للباب . إنها تكرهه ، لأنه يخدش تحفها ، لكنه اليوم لا يكترث بالمرة .

جائعا ، يتوجه إلى المطبخ ، لكن بينما يعبر الحجرة يلاحظ قصاصة على طاولة غرفة الطعام . إنها واحدة من تلك القصاصات المثيرة للضيق ، التى تتركها دائما على مرآة الحمام أو على الثلاجة أو أينما تكون . يلتقطها متضايقا ويفتحها . يقرؤها ، فيكتشف أنها قد تركته إلى الأبد . بينما تضعف ساقاه ، يسقط على كرسى ، يشعر بغصة . تسقط رأسه بين يديه ويبدأ فى البكاء . إنه مندهش من جيشانه العاطفى ، مسرور من أنه ما يزال يشعر ببعض العاطفة . لكن دموعه ليست دموع حزن بل إنها تكسر سدا ، ليشعر بالارتياح لانتهاء العلاقة .

تعالج الأربعون إلى الخمسين مشهدا من سيناريو مماثل وصف لحظة بلحظة لكل حدث ، مؤكدا بنص فرعى كامل من أفكار ومشاعر واعية وغير واعية لكل الشخصيات ، وهو حوالى ستين أو ثمانين أو تسعين صفحة أو أكثر . فى نظام الاستوديو من الثلاثينيات إلى الخمسينيات ، حين كان المنتجون يطلبون معالجات من الكتاب ، كانت تقع غالبا فيما بين مائتى وثلاثمائة صفحةً . كانت خطة كتاب الاستوديو استخلاص السيناريو من عمل أكبر حتى لا يمكن إغفال أى شىء أو تجاوزه .

إن "معالجات" العشر أو الاثنتى عشرة صفحة ، التى تتم اليوم حول العروض ، لا تعد معالجات لكنها مجرد مخططات ذات كلمات كافية ، لكى تمكن القارئ من تتبع القصة . مخطط العشر صفحات ليس بمادة كافية تقريبا من أجل سيناريو . كتاب اليوم ، قد لا يعودون إلى المعالجات الواسعة لنظام الاستوديو ، لكن حين يتم توسيع المخطط المبدئى إلى معالجة من ستين إلى تسعين صفحة ، فإن الإنجاز الإبداعى يتفتح بالمثل . فى مرحلة المعالجة ، نكتشف بشكل محتوم أن الأشياء التى اعتقدنا أنها ستعمل بأسلوب معيب فى المخطط الأولى فى حاجة الآن إلى أن تتغير . إن البحث والخيال لا يتوقفان أبدا ، وكذلك فإن الشخصيات وعالمها ما تزال تنمو وتتطور ، ويؤدى بنا ذلك إلى مراجعة أى عدد من المشاهد . لن نغير تصميم القصة كله ، لأنه يعمل فى كل مرةٍ نطرحه . لكن فى داخل ذلك التصميم ، قد تكون هناك مشاهد فى حاجة إلى أن تبترَ أو أن تضاف أو يعاد ترتيبها . إننا نعيد المعالجة حتى تصبح كل لحظة مفعمة بالحيوية فى النص والنص الفرعى . عندما يتم ذلك ، وعندئذ فقط يتحرك الكاتب إلى السيناريو نفسه .

السيناريو :

كتابة السيناريو عبر معالجة كاملة متعة ، وغالبا ما تجرى بمعدل من خمس إلى عشر صفحات فى اليوم . الآن تحول وصف المعالجة إلى وصف الشاشة ، ونضيف الحوار . والحوار ، الذى يكتب عند هذه النقطة سيكون حتما هو أجمل حوار كتبناه

على الإطلاق . تتكلم شخصياتنا لفترة طويلة ، إنها لا تنتظر أن تتكلم وبخلاف كثير من الأفلام ، التى تتكلم فيها كل الشخصيات بالمفردات نفسها والأسلوب نفسه ، فالحوار المكتوب بعد تحضير عميق يبدع أصواتا خاصة للشخصية . لا تبدو تلك الأصوات مثل بعضها ، وهى لا تبدو كلها مثل صوت الكاتب أيضا .

فى مرحلة المسودة ، ستكون التغييرات والمراجعات ما تزال مطلوبةً . حين يسمح للشخصيات بالتحدث ، فإن مشاهد المعالجة ، التى كنت تعتقد أنها قد تعمل على نحو معين فى حاجة الآن لتغيير الاتجاه . حين تجد مثل هذه الغلطة ، فإنها نادرا ما يمكن أن تصلح بإعادة كتابة بسيطة لحوار أو سلوك . بالأحرى ، يجب أن نعود ثانيةً إلى المعالجة وتعيد صنع الافتتاحيات ، وربما تمضى إلى ما وراء مشهد الغلطة ، كى تعيد عمل الختام . قد يكون من الضرورى إجراء عدد من مرات الصقل حتى تصل إلى المسودة النهائية . يجب أن تطور حكمك وذوقك ، وأن تكتشف كتابتك السيئة ، ثم تستدعى شجاعتك ، كى تنتزع نقاط الضعف وتحولها إلى نقاط قوة .

إذا اختصرت العملية واندفعت مباشرةً إلى السيناريو من مخطط ، فالحقيقة أن مسودتك الأولى ليست سيناريو ، إنها معالجة بديلة - معالجة ضيقة وهزيلة وغير متطورة . يجب أن يعطى اختيار الحدث وتصميم القصة حرية كاملة ، كى تستخدم كل خيالك ومعلوماتك . نقاط التحول لابد من تخيلها أو التخلى عنها أو يعاد تخيلها ، ثم مدمجة فى النص والنص الفرعى . وإلا سيكون لديك أمل قليل فى تحقيق التميز . والآن ، كيف ومتى تريد أن تقوم بذلك ؟ فى المعالجة أو السيناريو ؟ . كلاهما قد ينجح ، لكن غالبا ما يكون السيناريو بمثابة فخ . الكاتب العاقل يؤجل كتابة الحوار إلى أطول مدى ، لأن كتابة الحوار غير الناضج تخنق الإبداع .

الكتابة من الخارج إلى الداخل - كتابة حوار بحثا عن مشاهد ، وكتابة مشاهد بحثا عن قصة - أقل الطرق إبداعا . يعلى كتاب السيناريو عادةً من شأن الحوار ، لأنها الكلمات الوحيدة التى نكتبها وتصل فعلا إلى المشاهدين . كل ما يلى ذلك يأتى من خلال صور الفيلم . إذا كتبنا الحوار على الآلة قبل أن نعرف ماذا يحدث ، فإننا نقع حتما فى حب كلماتنا . نحن نكره أن نلعب بالأحداث وأن نستكشفها ، لنجد كيف

أن شخصياتنا مدهشة ، لأن ذلك قد يعنى بتر حوارنا الذى لا يقدر بثمن . يتوقف كل الارتجال وما ندعوه إعادة كتابة ، لكى يصبح مثقلا بالأحاديث .

الأكثر من ذلك ، أن الكتابة غير الناضجة للحوار ، أبطأ طريق للعمل . ربما تجعلك تدور فى دوائر لسنين ، قبل أن تتيقن بشكل نهائى من أنه ليس كل أطفالك سيمشون ويشقون طريقهم إلى الشاشة ، فليست كل فكرةٍ تستحق أن تكونَ فيلما سينمائيا . متى تريد أن تكتشف ذلك ؟ بعد عامين من الآن أو شهر ؟ إذا كتبت الحوار أولا ، فستكون أعمى عن هذه الحقيقة وتضل طريقك إلى الأبد . إذا كتبت من الداخل إلى الخارج ، فإنك ستتيقن فى مرحلة المخطط التمهيدى أنك لا تستطيع أن تجعل القصة تعمل . لن يحبها أحد حين تطرحها . والحقيقة ، أنك أيضا لن تحبها .

وهكذا ، تلقى بها فى الدرج . ربما بعد سنوات من الآن ستلتقطها وتحلها ، لكن بالنسبة للوقت الراهن ، فإنك ستمضى إلى فكرتك التالية .

بينما أقدم هذا النموذج لك ، أجدنى على علم تام بأن كلا منا عن طريق المحاولة والخطأ ، يجب أن يجد أسلوبه الخاص ، ذلك الذى يختصره بعض الكتاب حقا فى مرحلة المعالجة ، وينتجون سيناريو من نوع جيد . وفى الحقيقة فإن قليلا منهم كتبوا جيدا من الخارج إلى الداخل . لكننى أيضا أتساءل عن النجاح ، الذى بإمكانهم أن يحققوه لو أنهم أجهدوا أنفسهم أكثر من ذلك ، لأن أسلوب العمل من الداخل إلى الخارج طريقة تتسم بالنظام والحرية معا ، مصمم لكى يشجع على أفضل عمل لك .

ختام

إظلام تدريجى

لقد تابعت القصة حتى فصلها الأخير ، ومع هذه الخطوة تكون قد أخذت مهنتك فى اتجاه يخشاه عديد من الكتاب . البعض الذى يخشى الوعى بكيف يفعلون ما يفعلونه ، قد يعوق تلقائيتهم ، فلن يدرسوا الحرفة ، وبدلا من ذلك ، فإنهم يمشون باستمرار فى خطى مغلقة بحكم عادة لاواعية معتقدين أنها غريزة . أحلامهم بضع أعمال فريدة لها قوة تثير العجب ، هى أحلام نادرا ما تتحقق . إنهم يعيشون طويلا ، أياما صعبة ، فطريق الكاتب ليس أبدا ميسراً ، ولأن لديهم موهبة ، فإن جهودهم من وقت إلى آخر تحظى بالمديح ، لكن فى سرهم يعرفون أنهم يأخذون الموهبة فى نزهة . مثل هؤلاء الكتاب يذكروننى ببطل رواية فى حكاية خرافية ، كان والدى يحب أن يحكيها

زحفت دودة ألفية على فرع شجرة ، كانت أرجلها الألف تتارجح فى مشية سهلة ، من قمة الشجرة . كانت الطيور المغنية تنظر مندهشة من مشية الدودة المنتظمة .

"إنها موهبة مذهلة" شقشقت الطيور المغنية . "أنت تمتلكين أطرافا أكثر مما نستطيع أن نحصى . كيف تفعلين ذلك؟" . ولأول مرة فى حياتها فكرت الدودة الألفية فى ذلك . "نعم" ، تساءلت "كيف أفعل ما أفعل ؟" ، وعندما استدارت لتنظر إلى الوراء ، فإن أرجلها المنتصبة بخشونة تخبطت مع بعضها البعض فجأة وتشابكت مثل كرمة اللبلاب . ضحكت الطيور المغردة ، بينما كانت الدودة الألفية فى ذعر الارتباك تتلوى على نفسها على شكل عقدة وتسقط على الأرض .

أنت أيضا قد تشعر بمثل هذا الذعر . إننى أعرف ذلك ، حين تواجه بدفق من استبصارات ، حتى الكاتب الأكثر خبرة يمكن أن يطاح به فى ذروة حركة . لحسن الحظ ، فإن حكاية أبى كان لها فصل ثان :

تأكدت الدودة الألفية على أرضية الغابة ، من أن كرامتها فقط قد أوذيت ، وببطء وحرص ، حلت نفسها ساقا وراء ساق . لقد درست ، مع الصبر والعمل الشاق وتثنت وجربت البدائل حتى أصبحت قادرةً على أن تقف وتمشى . ما كان سابقا غريزة ، أصبح معرفةً . لقد تأكدت من أنها لم يكن عليها أن تتحرك بمثل ذلك المعدل القديم البطيء . كان يمكنها أن تمشى متمهلة ومختالة وتثب مرحا أو تجرى وتقفز . عندئذ ، وكما لم يحدث من قبل ، أنصتت إلى سيمفونية الطيور المغردة ودعت الموسيقى تلمس قلبها . والآن ، متحكمة فى ألف ساق كاملة موهوبة ، استجمعت شجاعتها ، وبأسلوب خاص بها ، راحت ترقص وترقص ، رقصا مذهلا أدهش كل مخلوقات عالمها .

اكتب كل يوم ، سطرا وراء سطر ، صفحة وراء صفحة ، ساعة وراء ساعة . اجعل القصة فى متناولك . استخدم ما تتعلمه منها دليلاً حتى تصبح السيطرة على مبادئها طبيعية مثل الموهبة ، التى ولدت بها . افعل ذلك ، بغض النظر عن الخوف ، لأن فوق كل شىء فيما وراء الخيال والمهارة ، فإن ما يطلبه العالم منك ، الشجاعة . شجاعة أن تغامر بالرفض والسخرية وإمكانية الفشل . وبينما تتابع البحث عن قصص مسرودة ذات معنى وجمال ، ادرس بإمعان ، واكتب بجسارة . عندئذ ، مثل بطل الحكاية ، سوف يذهل رقصك العالم .

طلعت الشايب

كاتب ومترجم مصرى من مواليد ١٩٤٢ (البتانون - منوفية) ، حاصل على ليسانس فى الأدب الإنجليزى والتربية عام ١٩٦٢ ، يترجم من وإلى العربية والإنجليزية والروسية ، عمل بالتدريس والترجمة والصحافة الثقافية فى كل من مصر والكويت وقطر (١٩٦٢ - ١٩٩٢) ، عضو اتحاد الكتاب ولجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة ، رئيس تحرير سلسلة «آفاق عالمية» التى تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ، وعضو مجلس تحرير مجلة "أدب ونقد" وللفرع المصرى لنادى القلم الدولى .

- صدرت له الترجمات التالية :

دراسات :

- **حدود حرية التعبير** (تجربة كتاب القصة والرواية في مصر فى عهد عبد الناصر والسادات) - تأليف : مارينا ستاج - دار شرقيات بالقاهرة - ١٩٩٥ م .
- **المثقفون** - تأليف : پول چونسون - شرقيات - ١٩٩٨ م .
- **صدام الحضارات** - تأليف : صموايل هنتنجتون - سطور ، الطبعة الأولى ١٩٩٨ - الطبعة الثانية ١٩٩٩م .
- **فكرة الاضمحلال فى التاريخ العربى** - تأليف : أرثر هيرمان - المشروع القومى للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠م .
- **الحرب الباردة الثقافية (المخابرات المركزية الأمريكية وعالم الفنون والآداب)** - تأليف : ف.س. سوندرز - المشروع القومى للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة - الطبعة الأولى : يناير ٢٠٠٢ ، الطبعة الثانية : فبراير ٢٠٠٢م .

روايات :

- **البطء** - تأليف ميلان كونديرا - شرقيات ١٩٩٦م .
- **الملاك الصامت** - تأليف : هينرش بول - الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧م .
- **فتاة عادية** - تأليف : أرثر ميلر - شرقيات ١٩٩٨م .

المؤلف فى سطور

تعريف بالمؤلف :

التحق روبرت مكى بجامعة متشيجان متخصصا فى الأدب الإنجليزى ، وحصل على بكالوريوس فى الفنون والآداب ، ثم درس الكتابة الإبداعية ، وقطع شوطا طويلا فى العمل بالمسرح ممثلا ومخرجا حتى حصل على زمالة المسرح الحرفى ، فرجع ثانية إلى متشيجان ليحصل على درجة الماجستير فى فنون المسرح ، ثم تحوّل إلى فن السينما ، والتحق بمدرسة السينما فى جامعة متشيجان ، وبدأ فى إخراج أفلام قصيرة نالت نجاحا وعددا من الجوائز . وفى عام ١٩٧٩ ، انتقل مكى إلى لوس أنجلوس بكاليفورنيا ، حيث بدأ فى كتابة عدد من السيناريوهات والعمل فى شركات السينما . كما أنجز أيضا عددا من نصوص المسلسلات التليفزيونية ، منها "كوينسى" ، "كولومبو" تمثيل بيتر فالك ، و "كوجاك" تمثيل تيلى سافلاس . وفى عام ١٩٨٣ ، بدأ بتقديم فصله الدراسى المشهور عن القصة ، وذلك فى مدرسة السينما والتليفزيون بجامعة متشيجان الجنوبية . وبعد عام واحد ، فتح مكى سينمار القصة للجمهور العام ، فذاع أمره وانتشر بين أرجاء العالم ، لما وجده الدارسون فيه من عمق فى التناول ، ودقة فى العمل ، وتبيان لأسرار الحرفة ، وهو ما فتح الباب أمام مواهب الدارسين ، حتى أن بعضا منهم حصل على ٢٦ جائزة أوسكار السينمائية ، و ١٢٤ جائزة ايمى التليفزيونية .

وبالإضافة إلى نشاطه التدريسى يعمل حاليا مستشارا لعدد من استوديوهات هوليود ، لتطوير النصوص السينمائية المكتوبة .

المترجم فى سطور

تعريف بالمترجم :

يتوزع نشاط حسين عيد الأدبى بين النقد (١٢ كتابا منشورا) ، والإبداع (٥ روايات ، ومجموعتا قصص قصيرة) ، والترجمة وله فيها كتابان ، هما "ذلك العالم المدهش : حوارات مع كتاب عالميين" (٢٠٠٢) عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ، و "الرواية فى إفريقيا" تأليف ج.م. كويتزى (٢٠٠٤) عن الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة .

التصحيح اللغوى : سماح محمد
الإشـراف الـفنى : حسن كامل

المجلس الأعلى للثقافة

يتناول هذا الكتاب بأسلوب سلس فن كتابة القصة للشاشة والسرد القصصى، ويفسر كيف تتضفر عناصر السيناريو معًا فى نسيج واحد ناجح، كما يغوص فى تحليل سحر بناء القصة والعلاقة بين البناء والشخصية، مسترشدًا بالتراث القصصى عبر التاريخ كلما تطلب الأمر، ومستخدمًا مئات الأفلام كأمثلة عند الضرورة، ليضىء أسرار حرفية كتابة القصة السينمائية وكيفية اكتساب البراعة فيها.

نال هذا الكتاب جائزة الكتاب العالمية لأفضل الكتب مبيعًا فى يناير عام ٢٠٠٠، كما صدرت طبعته الرابعة عشرة فى الولايات المتحدة هذا العام، والحادية عشرة فى المملكة المتحدة.

تصميم الغلاف : عمرو الكفراوى

مجلة الابتسامة